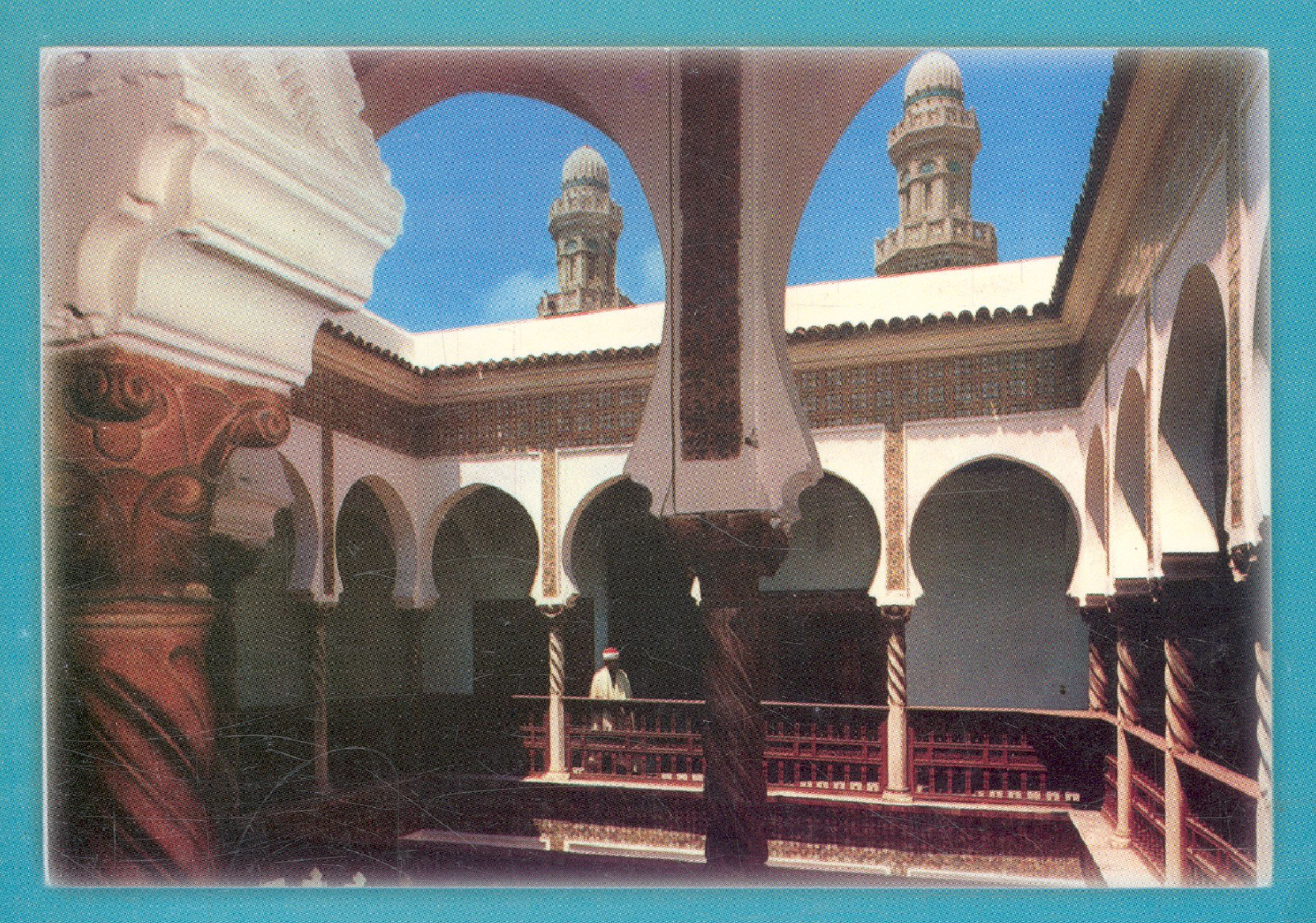
لمحات
عن العمارة و الفنون الإسلامية
فى الجزائر



الدكتور
محمد الطيب عقاب

الناشر
مكتبة زهراء الشرق
١١٦ شارع محمد فريد - القاهرة
ت: ٣٩٢٩١٩٢

لمحات

عن العمارة والفنون الإسلامية

في

الجزائر

الدكتور

محمد الطيب عقاب

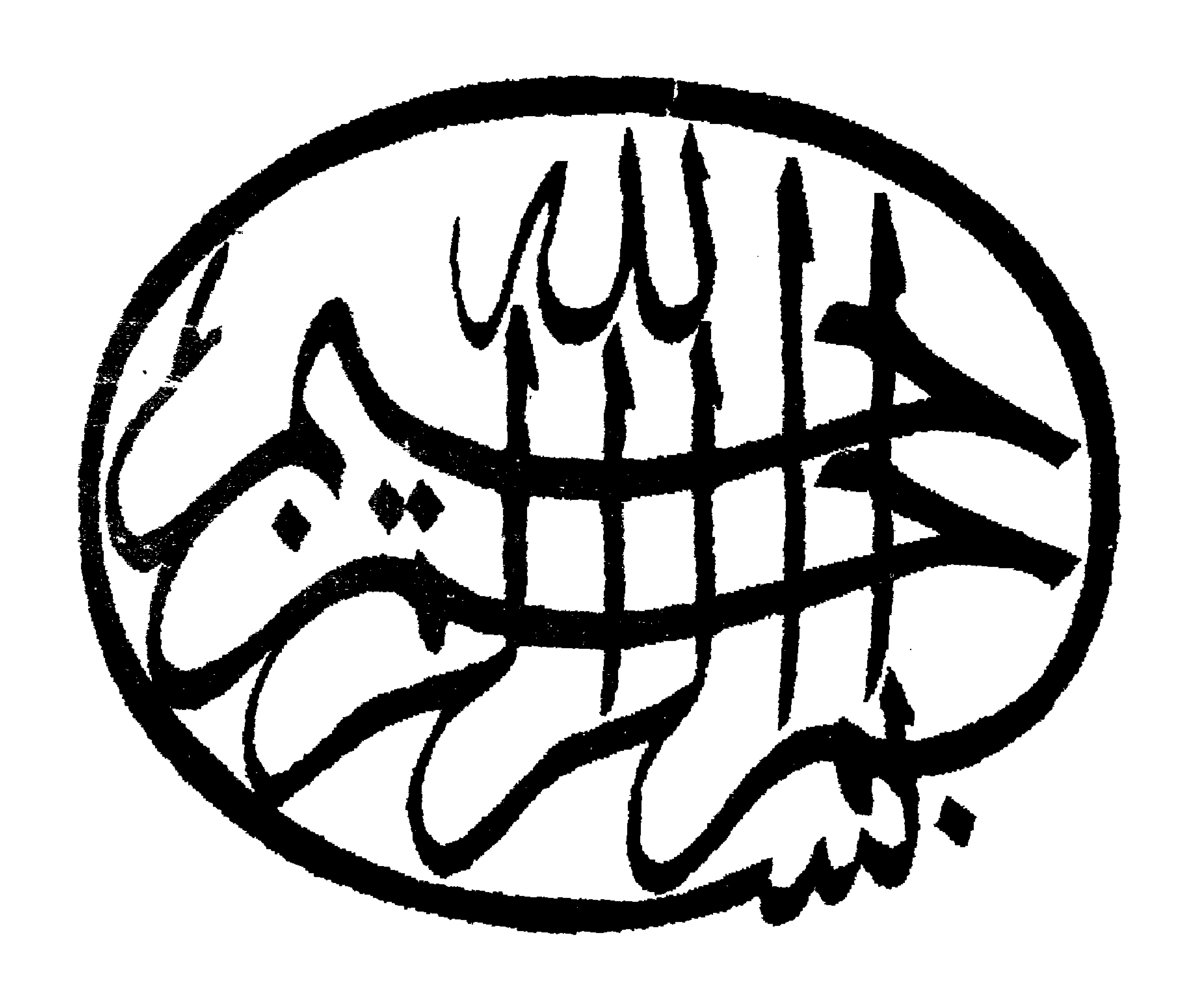
الناشر

مكتبة زهراء الشرق

116 ش محمد فريد - القاهرة

ت 3929192

اسم الكتاب	لمحات عن العمارة والفنون الإسلامية فى الجزائر
اسم المؤلف	الدكتور / محمد الطيب عقاب
رقم الطبعة	الأولى
رقم الإيداع	٢٣٨٧
الترقيم الدولى	I. S. B. N
	977 - 314 - 166 - 7
سنة النشر	٢٠٠٢
الناشر	مكتبة زهراء الشرق
عنوان الناشر	١١٦ ش محمد فريد ـ القاهرة
بلد الناشر	القاهرة ـ جمهورية مصر العربية
التليفون	٣٩٢٩١٩٢ ـ ٠١٢/٣١٧٧٥١٠
فاكس	٣٩٣٣٩٠٩ ـ ٣٩٢٩١٩٢


بسم الله الرحمن الرحيم



المقدمـة

هذه مجموعة من البحوث المتنوعة فى شتى موضوعات الآثـار الإسـلامية فـى الجزائر، تبحث فى مساهمة الجزائر ودورها بالنسبة للحضارة العربية ـ الإسـلامية، ومدى تفاعل الجزائر من أجل اثراء التراث المادى لهذه الحضارة .

والغرض من تقديم هذه البحـوث هـو مسـاعدة الطلبـة المتخصصين فـى الآثـار بوجه عام والمتخصصين فى الآثار الإسلامية بوجـه خـاص، كمـا يرجى مـن وراء تقديم هذه الموضوعات توسيع دائرة القارئ الثقافية، وذلك مـن أجـل أن يلـمَّ بأصالـة حضارته، أضف إلى ذلك الوصول إلى رفوف المكتبة العربية لتأخذ مكانها فيها مـن أجل أن تسد فراغا ملحوظاً فى هذا الاختصاص .

وقد ضمت الجزائر فى فترات متلاحقة من التاريخ الإسلامى كثيراً مـن الـدول، أدت دورها الريادى فى مجال العمارة والفنون الإسلامية على الوجه الأكمل وقدمـت روائع أثرية، اتسمت بأنماط مبتكرة وأساليب مميزة عـن أخواتهـا فـى دول الإسـلام المختلفة، مما يدل على أن هناك من أسهم فى تكوين ذلك الإرث الحضارى، وعملوا على ترقيته بمختلف الأسـاليب، سـواء كـان ذلـك علـى أيدى الـولاة الذيـن اسـتعملوا نفوذهم السياسى بتقديم الأموال أو استخدام الصناع المهرة والفنـانين حتـى ولـو عـن طريق استقدامهم من بلدان أخرى، والذين ـ حسب ما بدا ـ لـم يدخروا أى جهـد مـن أجل تطوير المناحى العمرانية، وترقية الزخارف العمائرية، وتنمية مواهـب الفنـانين الناشئين .

وبالرغم من هذه البحوث المتنوعة التى عولجت من طرف أساتذة مـبرزين فـى هذا الاختصاص، إلا أن الجديد المقدم اليوم يتمثل فـى التحليـل الدقيـق والبحـث عـن أصـول عنصر من العناصر الواردة هنا فى هذه البحـوث، ثم مقارنة ذلك العنصر بمـا يماثله فى الشكل والنمط، لمعرفة أثر الجدة فى ذلك الوقت وفى ذات العنصر أيضـاً، والمقومات التى يتمتع بها، ومدى اتساع انتشاره فى مختلف البلاد الإسلامية .

ولا غرو في أن مثل هذه البحوث تساعد على معرفة مقومات حضارة بلد من البلدان وثقافته، وبالتالي معرفة مدى مشاركته واسهامه في الحضارة العالمية المعاصرة للفترة المعالجة، ولذلك رأيت أن تقديم هذه البحوث كلها في شكل كتاب يجمعها تعميماً للاستفادة عند الرجوع إليها .

د. محمد الطيب عقاب

بعض العناصر المعمارية والفنية المميزة فى العمارة الحمادية(*)

بالرغم من المدة القصيرة التى عاشتها الدولة الحمادية فى هذه الربوع (398 هـ/ 1007م ـ 547 هـ/ 1152م)، وبغض النظر عن المراحل البنائية لها، إلا أن بنائيها استطاعوا أن يتموا مدينتهم فى أحسن الظروف، وبأتم تركيب معمارى كامل. وبالرغم ـ أيضاً ـ من أن الدراسات الأثرية عنها متنوعة وشاملة، بدأت مع بداية القرن الحالى على يد الضابط الفرنسى " ليون دى بيلى" إلى آخر ما صدر لأستاذنا الدكتور رشيد بو رويبة فى سنة 1977، فإن تلك الدراسات لم تشر إلى المبتكرات المعمارية المميزة والمستجدة فى عمارة قلعة بنى حماد، إلا ضمنياً، وهو الموضوع الذى يبحث فى هذه العجالة أهم بعض العناصر، ولذلك سيقتصر هذا العرض على أهمها، على أن تستكمل الباقية الأخرى فى فرصة أخرى، إن شاء الله، وهى التالية :

ـ الدلايات والمقرنصات .

ـ الكوابيل (المساند) .

ـ القواقع المروحية .

ـ التيجان .

الدلايات (متوازى السطوح) :

اكتشف عنصر الدلايات المستطيلة بقلعة بنى حماد على يد القائد الفرنسى " ليون دى بيلى"، أثناء تنقيباته الأثرية سنة 1908، والدلايات (1) من مادة الخزف المطلية باللون الزرعى فى الجزء الأسفل البارز، وشكلها الهندسى على قسمين، الأول عبارة عن مكعب مستطيل، يغمر فى داخل السقف فى بداية العملية، ثم تدمج أركانه فى القسم أو الجزء الثانى الذى به أخدود فى كل ضلعه، وشكل الأخدود أو

(*) بحث قدم فى الملتقى الدولى الأول حول الدولة الحمادية و آثارها، المنعقد ببلدية المعاضيد أيام 23 . 25 من شهر سبتمبر 1987

القناة على هيئة مثلث مقعر يناسب أركان المستطيل الأصم . وبذلك تركب القطع إلى بعضها البعض بواسطة التدرج، يبدأ بالواحدة فاثنتين فثلاثة إلى آخر المساحة المراد تغطيتها بها . وبذلك يشبه هذا التركيب تركيب خلايا النحل، ورغم أن العملية تتم بواسطة التعشيق إلا أنه لا يستبعد أن تضاف إلى ذلك مادة لاصقة، تأكيداً لتثبيتها على الجدار .

وقد استطاع المهندس الأثرى " ج. مارسيه " إعادة تركيب هذه الدلايات، فأوصل أجزاءها بالطريقة الموصوفة سابقاً، غير أنه اعتقد بأن المعمار الحمادى قد شكل منها افريزا (نطاقا) بين الجدار والسقف على مدار الغرفة كاملاً (2)، وإذا كان البعض يشاطره هذا الرأى (3) فإن ذلك يعتبر أمر مبالغ فيه، بدليل العدد القليل المعثور عليه في بداية القرن الحالى . ولكن - وعلى أكثر تقدير - كانت تشكل منها ما يشبه سلسلة المقرنصات المتدرجة في الأركان بثلاثة أو أربعة صفوف . (شكل 1) .

غير أن الملفت للانتباه هو وحدة العنصر الزخرفي الموجود في الدلايات المذكورة وفى المربعات ذات الصليب، المعروف بصليب القديس اندراوس (4)، وخاصة وهى على شكل المربعات الموجودة بقصر المنار، ثم وهى تتناوب مع مربعات ثمانية الرؤوس، وأن هذا التجانس في الزخرفة لأمر يدعو إلى التحليل والبحث، إذ لا يمكن أن يأتى ذلك عفوياً بل هناك - بدون شك - رغبة في الحفاظ على ما يسمى بأحد أمرين : التواصل التراثى، أو اصباغ الطابع الفنى الموحد على العمارة ككل، لاعطائها طابعاً منسجماً ومميزاً على مظاهر الحياة الفنية .

وإذا كان الرأى الغالب أن دلايات عمارة القلعة تؤدى وظيفة المقرنصات التى ظهرت، بدون ريب، في أواخر القرن الرابع للهجرة/ العاشر وأوائل الحادى عشر للميلاد، وإذا كان تاريخ المقرنصات يعود إلى الفترة المتأخرة عن الفترة المذكورة أو بالتحديد إلى القرن الحادى عشر للميلاد (5)، فإن لبانى القلعة قصب السبق في ابتكار فكرة المقرنصات، سواء بالشكل المذكور أو بشكل المقرنص نفسه، كما سيأتى

ذلك بعد قليل ذلك أن مثل دلايات القلعة لا نجد لها مثيلاً فى العمارة الإسلامية، مما دفع بعض الباحثين إلى القول بأنها (أى الدلايات) لا يمكن أن تكون هى المقرنص نفسه ولا ما يشابهها (6)، مع أنها تؤدى وظيفتها تماماً .

المقرنصات :

غير أن فكرة شكل المقرنص لم يظهر بصورة جلية فى عمائر القلعة إلا القطع التى عثر عليها فى قصر السلام (7)، أثناء التنقيبات التى قام بها الأستاذ " قولفان " سنة 1956 . ولكنها كانت شديدة الشبه بالمقرنصات التى يتحلى بها سقف كنيسة الكابلا بالاتينا (8) ببالرمو، مما يؤكد تأثر الصقليين بالمدارس المغربية (الحمادية) الإسلامية .

وإذا ما قارنا بين شكل الدلاية بالقلعة والمقرنص المبسط المشاع فى عمائر العالم الإسلامى فإن العنصر الأخير ظهر بسيط الشكل لا أثر للعمل الفنى فيه، إذ يبدو على شكل حنية مستطيلة، تنتهى بتقوير من أعلاها، وهو ما يعبر عنه بحطات المقرنصات . كما أن المقرنصات هذه ما هى إلا تحوير أو تعويض لعنصر المثلثات الكروية الأركان المعكوسة الاتجاه من أسفل إلى أعلى، والسائد (أى المثلثات الكروية) فى العمائر البيزنطية القديمة لما قبل الفترة الإسلامية، والتى أعيد احياؤها فى الفترة العثمانية الحديثة، نتيجة عوامل كثيرة، منها أن آسيا الصغرى تعتبر المكان الأول الذى ظهرت فيه المثلثات الكروية (9)، وكذلك استعمال الأتراك للصناع المسيحيين، وإن كانت المثلثات الكروية لها وظيفة غير وظيفة المقرنص بأشكاله المختلفة، إذ ينحصر دورها فى تحويل المربع إلى نطاق ذى ثمانى أضلاع، كأساس لمسقط القبة السفلى .

ولا ندرى كيف أمكن لبعض الباحثين تشبيه المقرنصات الإسلامية بالاركان الكروية (أعنى المثلثات) عند المسيحيين، مع أن الفرق شاسع جدا بينهما، ولا أثر للمقارنة بينهما أيضاً، فمقرنصات العمارة المسيحية - نذكرها هكذا تجاوزا - عبارة عن حنية مجوفة بل هى مخروطية الشكل، وأحياناً تبدو كجزء من القبة، تقوم على

عُمَيّد (تصغير عمود) الذى يسند بدوره على كابولى، وفضلاً عن ذلك فهى ذات قوس أقرب إلى النصف دائرى، مما جعلها تعلو قليلاً عن مستوى الإطار المربع الذى ترتكز عليه رقبة أو قاعدة القبة (10)، بينما التى لدى عمارة المسلمين، ومنها عمارة القلعة طبعاً، تمتاز بصغر حجمها وعدم الاكتفاء بقطعة واحدة بل هناك قطع أخرى متجانسة، تركب بجوار بعضها البعض، وفوق بعضها أيضاً، للحصول على الفراغات والتجاويف التي ينعكس عليها الظل، نتيجة وجود فكرة التعاقب الهندسى التدرجي من بروز وغور وما إلى ذلك، مثلما يمثلـه الرسم (شكل 3) . ولا يتوقف الأمر عند ذلك، فعلى أبدان تلك المقرنصات يجد الفنان فرصته لتصوير ما جادت به قريحته، مثلما يلاحظ في (الشكل 2) .

وعلى كل حال، فيمكن أن نضيف أيضاً بأن المقرنصات الإسلامية لها صفة اللا محدود، مثلها فى ذلك مثل قاعدة الفن الإسلامى عامة، أى صفة التكرار غير الممل، الذى من شأنه أن يجعل تدرج النظر إليها أمراً محبباً، بحيث يشّع منها الجمال الفنى الرائق .

وان مقرنصات القلعة قد تعدت حدودها الجغرافية، وهو ما يدل أولاً وقبل كل شئ على عدة جوانب، منها على وجه الخصوص :

ـ أنها ابتكار محلى محض، وإن وجد فى بعض العمائر الأخرى فإنه لا يتصور تأثر الحماديين بها، بدليل استحداثهم للدلايات وعناصر أخرى دون أن توجد فى أماكن أخرى . وأن هذا الابتكار يدفع إلى القول أن هناك عدة مجالات معمارية وزخرفية جديدة سمحت لبنائى القلعة من استبدال الدلايات المستطيلة بالمقرنصات العادية . وحتى هذه المقرنصات الأخيرة يبدو أنها جاءت مبكرة أيضاً فى عمارة القلعة، خاصة إذا تأكدنا أن نهاية دور القلعة كان نهائياً فى بداية النصف الثانى من القرن الثانى عشر للميلاد . ومع ذلك فقد وجد ما يناظرها فى مدينة الرشيد الرقة (11) وفى العمارة الطولونية بمصر، وعلى وجه التحديد فى مسجد أحمد بن طولون (12) إضافة إلى ذلك، ورغم أن بعض الباحثين لا يعتبرون الدلايات المستطيلة نوعا من

المقرنصات أو من الهوابط والصواعد بتركيبها الهندسى (13)، إلا أنها تقوم بوظيفة الدعم بل الحمل لما يسقط فوقها مثل المقرنصات تماما .

القواقع المروحية :

يقودنا الحديث إلى القول بأن بنائى القلعة استحدثوا عنصرا آخر لا يختلف كثيراً عن الدلايات والمقرنصات، خاصة فى الوظيفة المعمارية إلى حدٍ ما، وهى القواقع المروحية، التى تربط بين ركني السقف فى شكل دائرى منساب، حتى لا يشعر البنّاء والناظر بصعوبة الانتقال من المربع إلى ما يشبه الاستدارة، ومن أجل ملء الفراغ الناتج من انفراج أركان السقف بأعلاه، شكلت القواقع المروحية على صورة مخروطية متعددة البتلات كانت بداية البتلة الأولى قد استحوذت على زاوية الجدارين المتلاحمين، مثلما عثر عليها " دى بيلى" فى قصر البحر (14) .

وباكتمال وامتداد هذه القواقع الوردية (المخروطية) الشكل نحو الأعلى من السقف تكون قد ابتعدت عن المقرنصات الركنية المضلعة، مثلما هى فى مسجد قصر الأخيضر ببادية العراق (15)، أو بصورة أقرب من حنيات مسجد القيروان بتونس (16)، ذلك أن سقف قصر البحر بالقلعة ـ مثلاً ـ يبدو أشبه ما يكون إلى السقف البرميلى .

كما استعمل البنّاء الحمادى القواقع المروحية فى تكسية مشكاوات واجهة مئذنة مسجد القلعة، وهنا ينحصر دورها اساساً فى تزيين تلك المشكاوات مع تأطيرها بأشرطة من قطع الفسيفساء الخضراء، مثلما اتبع فى عمارة الموحدين ومن جاء بعدهم .

وتمتاز هندسة القواقع المروحية التى تزدان بها مئذنة المسجد بالقلعة الحمادية بحافة مشرشرة ذات قنوات غير متساوية تتوسطها قناة مقعرة فى شكل مثلث تختلف عن بقية القنوات المقعرة أيضاً (شكل 4) .

وقد كثر استعمال مثل هذه القواقع المروحية فى العمارة الإسلامية خاصة فى حنيات المحاريب، وفى قبيبات المسجد الأموى بقرطبة الموزعة فى الفراغات الناتجة بين تقاطع أضلاع قبوة مقصورة القبة المخرمة بالمسجد الكبير فى قرطبة (17)، كما كثرت مثل هذه القواقع فى شمسيات عمارة الطولونيين (18)، مع الفارق الهندسى فى كل ما ذكر أنها تمتاز بالاستدارة المشرشرة والمتساوية فى أبعاد القنوات .

ونظراً لتأخر القواقع الحمادية (بداية القرن 11 م) عن التى أشير إليها (القرن 9 م) فإنها قد امتازت بالتكلف الفنى والجهد الذى بذله الفنان الحمادى، خاصة معالجة التقويسات والانحناءات للقنوات التى أضفت عليها رواء صافياً ورشاقة دقيقة، حتى أنها أصبحت على شكل قمع، مما يدل على الاستقلال الفنى ولو جزئياً، إذا ما قارنا العمر القصير الذى استمرت فيه الدولة الحمادية، كما يدل أيضاً ذلك على عمرانها الذى يبدو بأنه طفرة أو فورة فجائية شملت جل المجالات المعمارية والفنية والصناعية أيضاً .

الكوابيل :

إن فكرة الكوابيل (الحوامل والمساند) عبارة عن نتوء بارز عن الجدار مع تحليته بالعمل الفنى الرائق والسائد فى الزخرفة الإسلامية المجردة، وأحياناً تشبه إلى حدٍ ما العناصر الطبيعية .

وعنصر الكوابيل (مفرده كابولى) فى عمائر القلعة لم تكن بكثرة المقرنصات وأشباهها، وقد وجد منها شكلان فقط، هما : الكابولى، ووصلة القرمة فوق الجدار . والكابولى الوحيد (شكل 5) الذى عثر عليه فى القلعة عبارة عن مستطيل مكعب مزخرف فى جميع أضلاعه بعناصر تجريدية، قوامها أشكال على هيئة قلوب متشابكة ولفائف حلزونية، تتخللها ورقة المروحة المزدوجة، ثم فى الجانبين الآخرين بخطوط تنتهى باستدارة حلزونية، بينما شغلت الفراغات الناتجة عن وضع الخطين بالمثلثات .

أما الوصلة (أو المسند) البارزة عن الكتلة الحجرية المعثور عليها فى حوض قصر المنار، فهى عبارة عن كابولى غير مزخرف إلا من لفتين فى نهايتها بينما سطحه العلوى نحت فيه ما يشبه حرف (فى) اللاتينى، زيادة عن تدرج حافتين على سطحه من غليظة إلى أقل منها حجماً .

ويرى الأستاذ " قولفان " أن وصلة القلعة لها صلة الشبه بنظيرتها فى المسجد الجامع بالقيروان (19)، ولكن ذلك قد يكون فقط فى الإطار الزخرفى وليس الشكلى، حتى فى الزخرفة نجد اختلافاً جوهرياً، يتجسد بالخصوص فى احتفاظ الفنان الأغلبى بالطراز الثانى السائد فى فن سامراء، والمتكون أساساً من أنصاف المراوح ذات ثلاثة فصوص، زيادة عن ورقة العنب ذات خمسة فصوص (20)، فيما ازدانت الوصلة الأخرى بالمراوح البسيطة المجردة من الفصوص (21)، وكأنها من صنع فنان اغريقى، لتشابهها الشديد بسعفة النخيل الاغريقية (22) .

ومن هنا نلحظ ابتعاد الحماديين عن التقليد وسعيهم الدؤوب لاستيعاب الفن التجريدى الاسلامى، أو قل قد نموا إحساسهم الجمالى فأوصلوه إلى الآخرين، وكانت زخرفة كوابيل القلعة ـ كما مرّ معنا ـ قد أضفت عليها مسحة جمالية خاصة وسحراً روحياً، هو أساس وقوام الحركة الفنية الإسلامية المبكرة الناضجة، المعتمد على خطوط تتهادى وتتثنى وتتشابك فى نسق رتيب متناغم، كأنه نوتة موسيقية تنساب انسياباً، بحيث تجعل الإنسان يتجاوب معها ومع أحاسيسه المرهفة .

التيجـان :

تنوعت التيجان فى عمارة الحماديين ـ رغم قلتها ـ بشكل ملفت للانتباه فهناك النوع السائد فىالفترة القديمة (الكلاسيكية) لما قبل الفترة الإسلامية بالقلعة، والتى بقيت منتشرة فى مختلف مناطق العالم الإسلامى، وخاصة فى الأندلس وبعض النماذج التى منها فى المسجد الكبير بتلمسان، وهذا النوع من التيجان ازدانت بأوراق الأكانتس المحورة قليلاً . كما أن هناك نوعا آخر من التيجان الكورنثية الشديدة الصلة بها . وفى غير هذين النمطين تنفرد العمارة الحمادية بتيجان أخرى

فريدة من نوعها فى عمائر العالم الإسلامى، وإن كانت تحمل سمة الفن الإسلامى من حيث الزخرفة، كما سيأتى معنا بعد قليل .

وكذلك تنوعت مواد التيجان، إذ شملت المواد الطبيعية تقريباً من حجر ورخام وجص وآجر، وهذا يتيح لنا التأكد من أن الفنان الحمادى كان نشيطاً فى أعماله ودائم التفكير فى ابتكار مواد جديدة، دون الاكتفاء بما يرد عليه من تأثيرات خارجية، أضف إلى ذلك أن الفنان الحمادى يبدو أول من استعمل تلوين التيجان، الذى سيسود فيما بعد تيجان عمائر غرناطة (23) وعمائر المرينيين فى مراكش وتلمسان .

ومن التيجان البسيطة التى التقطها الضابط " دى بيلى" عند أسفل منارة المسجد تاج مع عموده، اللذين كانا بمثابة دعامة يحملان عقد مدخل المنارة (24)، ونوع هذا التاج (شكل 7) على شكل سلة، نقش فى كل جبهته بخط ينفرج عند وسطه إلى خطين مستديرين حتى اتخذا شكل قرنين تماماً، تمهيداً لتسوية قرمة التاج، التى يسقط عليها رجل العقد، كما ملئ الفراغ الناتج من انفراج الخطين ببرعم لوزى الشكل عاطل من الزخرفة .

ومن الصعب تحديد كيفية وصول تأثير مثل هذا الأسلوب الفنى إلى القلعة، ذلك لأن الفنان الأغلبى قد استعمل من هذا النوع من التيجان فى المسجد الجامع بالقيروان وبالضبط فى رقبة قبة المحراب (25)، فيما أشار بعض الباحثين إلى مثيل له يحتفظ به متحف بولاق بمصر، وهو من النماذج الخشبية التى ابتكرها الفنان القبطى (26)، وفى ذلك يرى " مارسيه " بأن مثل هذه التيجان قد انتقلت إلى شمال أفريقية عن طريق المسيحيين (27) ولكن من الصعب الإقرار بهذا الافتراض، طالما أن هناك علاقات - وإن كانت غير مستمرة - بين سكان الشريط المتوسطى عموماً تعود إلى العهود التاريخية المبكرة، وخاصة فى فترة الأسرتين 18 و21 من المملكة الحديثة الفرعونية .

وهناك نوع من التيجان الرخامية التى تتحلى بالأوراق المحورة . وتجمع بعض ملامح من التاج السابق الذكر، وهو مستدير البدن، نقشت عليه أوراق بارزة محورة ومتدلية إلى الأمام من الأعلى، ثم ينتهى التاج بالخطين الحلزونين مع تحوير بسيط من أسفله عن التاج السابق، وكذلك عدم وجود البرعم فى وسط الخطين، ويلاحظ فى هذا التاج تضاعف الأوراق تحت القرون الملتوية (شكل 8) .

كما عثر " دى بيلى " على فصيلة من هذا التاج فى قصر البحر، ولكن هذا التاج من مادة الجص، فقد جاء مهشماً من أعلاه، وبقيت صفوف الأوراق الملساء المحورة السفلية، مما يجعل إعادة تركيبه أمراً فى غاية الصعوبة رغم وجود عدة أمثلة تضارعه سواء بالنسبة للذى رأيناه سابقاً أو للنماذج التى بقيت سائدة فى عمائر المغرب والأندلس (28)، وإن كان الظن السائد أنها شبيهة بالتاج المرابطى فى محراب الجامع الكبير بتلمسان وكذا فى بلاطته (29) .

وأهم ما للحماديين فى مثل هذه التيجان يتمثل فى إضافتهم مروحة مضاعفة بما يعرف بالنمط المرئى التعاكسى، تنتهى بلفيفة حلزونية، كما سيأتى ذلك بصورة أوضح .

وإذا كان الحماديون قد لجأوا إلى استعمال التيجان ذات النمط الكلاسيكى فإنهم قد انفردوا فى ابتكار أنواع جديدة من التيجان ذات الصلة بالنمط الكورنثى، لما أضفوا عليها من الزخرفة التجريدية الخالصة .

ويمكن أن نتخذ منها هنا فى هذه الدراسة، نموذجاً واحداً اكتشفه أستاذنا " رشيد بو رويبة " فى الحفرية التى قام بها أواخر سنة 1968، بإحدى ساحات قصر المنار .

يتكون التاج - من حيث الزخرفة - من صفين لأوراق الأكانتس، وضعت أوراق الصف العلوى بين فجوات الصف الأول (السفلى) . وتمتاز تلك الأوراق بمحاكاة الفنان لروح الطبيعة، من خلال إبراز عروقها وتحديد لبتلات الورقة باستحداث الشقوق والثقوب فى أطرافها، كما ينتهى التاج بصفين - أيضاً - من المروحتين

المركبتين المنبسطتين ذات اليمين وذات اليسار ، كمحاولة لتشكيل لفائف من دورتين، تمهيداً لوضع القرمة . وقد استبدل البرعم بجبهة التاج بنتوء مخروطى، وفى نموذج آخر زخرف ذلك النتوء بخطوط منكسرة (30)، كما ملئت الفراغات التى بين المروحتين المنفرجتين بمثلثات صماء .

ونضيف هنا اسهاماً آخر للحماديين فى مثل هذه التيجان، يتمثل فى تلوينها باللونين الأحمر والأزرق النيلى (31)، وهما اللونان اللذان استساغهما من بعدهم الفنان الغرناطى والفنان المرينى (32) .

وغنى عن البيان فإن تشغيل الفراغات المحفورة على بدن التاج الرخامى هو لإبراز الأشكال وتحديد عناصرها بأكثر وضوح . كما أن مثل هذا الجهد الفنى يدل دلالة قاطعة على حب الفنان الحمادى، مثل أخيه المسلم، على رغبته الملحة لإثراء عمله الفنى بما يصبغ على عمله الفنى مسحة خاصة، تستقطب إليها الأنظار بكل ارتياح .

وقد أدخل الفنان الحمادى تحويراً بسيطاً على مثل التاج المذكور إذ زخرف أوراق الأكانتس بالزخرفة الرقشية العربية (الارابسك)، دون أن يثريها بالتشبيكات المعقدة المعروفة بها، وهى بذلك تعتبر أقرب إلى المراوح المزدوجة، رتبت خطوطها المائلة بصورة التعاكس، ومؤطرة على شكل قلوب وبإضفاء اللونين المذكورين سابقاً مع الزخرفة الرقشية، أكد الأستاذ " بو روبية " بأنها من أجمل التيجان التى اكتشفت بالقلعة (شكل 10) (33) .

ويتصل بالنوعين المذكورين تاج من الجص زخرف بخطوط منكسرة، مستدير البدن عثر عليه الأستاذ " بو روبية " فى قصر المنار، يتكون من أوراق الأكانتس المحورة حزت عليها خطوط منكسرة، فضلاً عن عدم بروز أطرافها العلوية واستطالتها المبالغ فيها . ورغم أنه غير مكتمل، فهو مهشم، وأن آثار الصفير للمراوح المزدوجة تبدو واضحة، تلك المراوح تكررت فى أسفله محصورة داخل أطر على شكل قلوب (34) .

وترك لنا الحماديون نموذجين آخرين من التيجان المتنوعة لديهم، واحد من الحجر، عثر عليه السيد " قولفان " (35)، في القسم الأوسط من قصر المنار، فهو شاذ في شكله وصنعته، لا أثر للجهد الفني فيه، إلا المراوح الصماء المتدلية في شكل الأذن . من سطح التاج إلى نصفه بشكل بارز جداً عن بدنه المستدير، بينهما قناتان نقشتا بالنمط المشطوف، ومثل هذا التاج فريد من نوعه . ولا يستبعد أن يكون من أعمال فنان مبتدئ في مجال النحت على الحجر .

والنموذج الثاني للتيجان الشاذة عثر عليه الاستاذ " بو روبية " في قصر البحر بالقاعة الكبرى، وهو من مادة الآجر المدهون (36)، ورغم أن زخرفته تقوم على العناصر الهندسية المحضة، التي قوامها في الوسط خطان مزدوجان في شكل جديلة، وعلي الجوانب ما يشبه المروحتان، مع تقعر عند قاعدة التاج . ومن هذا الوصف نستطيع أن نتصور أصول هذه الزخرفة بأنها مستوحاة من زهرة اللوتس الشائعة في الفن المصري القديم .

ويدل هذا التنوع الفني للتيجان - بدون شك — على تنوع الأيدي الفنية العاملة بالمنطقة، أو على التفكير الخصب للفنان الحمادي، وعدم التقيد بنمط واحد من التيجان، وقد يكون هذا التنوع نتيجة استجلاب الأمراء للصناع والفنانين إلى مدينة القلعة، وإن كانت المصادر شحيحة في هذا الشأن، إلا بعض الشذرات الدالة على حب بعضهم لظاهرة العمران وبناء القصور على وجه التحديد، كما مر معنا من قبل، كما يدل هذا التنوع أيضاً على الإحساس المرهف للفنان الحمادي وتذوقه لما هو جميل، فضلاً عن سعيه الدؤوب لإثراء أعماله بالتنويع طبقاً لآخر المبتكرات المستجدة في العالم الإسلامي، ولذلك لم يأل جهدا في إدخال عنصر الرقش العربي على بعض التيجان، بل لم يقتنع بذلك فزادها تلويناً، بما يناسب ابراز عناصر الزخرفة بأكثر توضيح .

الهـوامـش :

(1) يحتفظ متحف مدينة سطيف الجهوى بنماذج منها، منفردة ومركبـة إلـى بعضهـا البعض .

(2) L. Golvin; Recherches archéologique à la Qal'à des banu hammad, p. 123.

(3) G. Marçais; L'architecture musulmane d'Occident, p. 103.

(4) د/ ر. بو روبية، الدولة الحمادية، ص 257 .

(5) د/ ث. عكاشة، القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية، ص 130 .

(6) قولفان، مرجع سابق، ص 124 .

(7) قصر السلام، أحد القصور الأربعة المبنية فى القلعة، ولم تتم فيه الحفريات التى أجريت فى فترات متلاحقة من سنة 1956 حتى سنة 1962 من طرف الأستاذ قولفان، يراجع : بو روبية، الدولة الحمادية، ص 270 .

(8) ر. رسلان، الحضارة الإسلامية فى صقلية وجنوب إيطاليا، لوحة 66 .

(9) ف. شافعى، العمارة العربية فى مصر الإسلامية، مجـ 1، ص 115 ـ 117 .

(10) شافعى، مرجع سابق، ص 144، شكل 90 .

(11) نفسه، ص 145 .

(12) J.D. Hoag; Architecture islamique, p. 58

(13) Marçais, L'architecture, p. 103.

(14) Marçais, Ibid, p. 102, fig 55.

(15) شافعى، مرجع سابق، ص 412، شكل 241 .

(16) د/ أ. فكرى، مسجد القيروان، ص 91، شكل 34 .

(17) Hoag; op. cit., ph. 92.

(18) شافعى، مرجع سابق، ص 471، شكل 297

(19) يراجع كتابه السابق الذكر (أبحاث أثرية ... ص 130)

(20) G Marçais; Manuel d'art musulman, t. I, p. 65.

(21) نفسه، ص 66 .

(22) س. ع. عبد الحق، الفن الاغريقــي وآثــاره المشــهورة فــي الشــرق، ص 16 .
وكذلك شافعي، مرجع سابق، ص 96، شكل 22 .

(23) (H. Loetz); L'art de byzance et de L'Islam, p. 389.

(24) G. Marçais; Album de pièrre, plätre et bois ... pl III ter : D & E.

(25) فكرى، مرجع سابق، ص 141، شكل 85 .

(26) Marçais. L'architecture, p. 46.

(27) مارسيه، المرجع نفسه .

(28) A. Papadopoulo; L'Islam et L'art musulman, p. 333, ph. 125.

(29) R.Bourouiba; L'art religieux musulman en Algérie, pl. XIII, p.78.

(30) R.Bourouiba; " Sur six chapiteaux trouvés a la Qal'a ... ", in Bull. d'Archéologie Algérienn, t, IV, 1970, p. 442.

(31) للأسف الشديد فقد زال اللونان، بسبب تعرض التيجان تحت أشعة الشمس فـي المركز الثقافي لبلدية المعاضيد .

(32) ع. الدولاتلى، مسجد قرطبة وقصر الحمراء، صورة ص 151 .

(33) بو رويبة، الدولة الحمادية، ص 257، شكل 50 .

(34) بو رويبة، المرجع نفسه، شكل 92/ 93 .

(35) Golvin; op cit., p. 130, pl. XLIX.

(36) Bourouiba; " Sur six chapiteaux.. ", op cit.

الأثر الفني في العمارة الموحدية (*)

لقد شاعت الفنون الجميلة في جميع العمائر الإسلامية، بعد أن استوعب المسلمون فنون الحضارات السابقة، فأخضعوها لما يستوجب فلسفة الدين الإسلامي ومقاييسه التي تقوم على عدم النزوع إلى محاكاة العناصر الطبيعية بحذافيرها . فالدراسات المختلفة التي أجريت على مباني الدولة الفاطمية في المغرب الإسلامي (أي في أفريقية) قد بيّنت محاولة إثراء مبانيهم العامة، خاصة الدينية منها، بالزخارف الجميلة المتنوعة . حتى أنه بات بالإمكان إعادة تصور كامل لما كانت عليه تلك الزخارف . وتمكن الدارسون أيضاً من معرفة أنماط الزخارف المتميزة لدى كل دولة من الدول السائدة في المغرب الاسلامي والأندلس وهذه الأخيرة (أي الأندلس) كان لها طابع خاص، يتميز عن باقي المدن المغربية، بل أن تلك المدن قد غرفت من منابع الزخارف الأندلسية فكانت عناصر زخارف مسجد قرطبة ومدينة الزهراء مصدراً أساسياً، اقتبس منهما فنانو الدولة المرابطية، فطبقوها على مختلف آثارهم . فهذا - مثلاً - منبر الجامع الكبير بالعاصمة، الذي صنع سنة 490 هـ/ 1096 - 97 م، والذي يعد من بين أقدم المنابر في العالم الإسلامي (1) كما أن هناك بعض أوجه التشابه بين زخارف المسجد الكبير بتلمسان والزخارف القرطبية بصفة عامة، فالمراوح الموخزة المشقوقة الفصوص والمائلة بشكلها الطبيعي غير المجردة هي السمة المشتركة بين الفن الزخرفي المرابطي والقرطبي، على أن هذه الحلقة الفنية المشتركة بين الدولتين المذكورتين لم تدم طويلاً، بسبب ظهور قوة جديدة على المسرح السياسي بالمنطقة، وبالتالي أدى ذلك إلى ظهور نمط جديد من الزخرفة المجردة هي بمثابة القالب العام للفن الإسلامي قاطبة، وإن كان قد تميز ببطئه من حيث الانتشار والاتساع، كما لم يعرف تغيراً كبيراً إلا في بعض الجزئيات التي لا يدركها غير العارف المتتبع لروح الفن الإسلامي .

ونحاول ـ الآن ـ أن نقدم العناصر المبتكـرة على يد الموحدين فـى عمـائرهم المختلفة، وهى : العقود وما تتحلى بها من الزخارف، والتيجان، وعناصر المعينـات المتشابكة والمفصصة، ثم المحارات، وأخيراً الزخرفة التوريقية .

العقـود :

لا نريد هنا أن ندرس العقود كعقود تؤدى وظيفة معمارية ولا أن ندرسـها مـن حيث شكلها وأنماطها، ولكن نحاول فقط أن نعرف الجدة التـى أتـى بهـا الموحـدون، وكذلـك مـن أجـل إبراز العنصـر الـذى استحدثوه فيهـا، وهـو الدلايات والفصـوص الصغيرة .

فالمعروف تاريخياً وأثرياً وفنياً أن العقود فى عمـارة المغرب الإسـلامى تمتـاز بنمطـها الحـدوى أو المكسـورة مـن أعلاهـا، وهـى تعـرف أيضـاً بـالعقود ذات المركزين (2) .

ورغم أن العقود المفصصة ظهرت فى فترة مبكرة فى عمارة الأندلس فى عهـد الحكم المستنصر بن الناصر الأموى سنة 965م (3)، واستمرت فـى التطويـر علـى عهـد الدولـة المرابطيـة (1036 ـ 1146م) (4) . كمـا ظهـرت قبـل ذلـك فـى عـدة مناطق من العالم الإسلامى، والتى وصلت تقريباً على شكلها الأصلى (النهـائى) إلـى مسجد القيروان بتونس، حيث تلاحظ صورتها على بعض حشوات المنبر مثـلاً (5)، واتضحت أكثر فى العقود المرابطية، فأصبحت في هذه الفترة تمتاز بالإغراق الفنـى نسبياً، وقربها من روائع زخارف العمائر الدينية (6)، رغـم أنهـا لـم تكـن مركبـة أو مزدوجة كما هى فى الفن الأندلسى القرطبى وخاصة فى مسجدها الكبير .

وقد أشرنا من قبل إلى أننا نرغب فـى التحـدث عـن توابـع أو حليـات العقدعنـد الموحدين، فما هى يا ترى تلك الحليات الفنية ؟ وقبل أن نـحدد هذه العناصـر الجديدة، نود أن نطرح هذا السؤال الإشكالى، الذى هو : هل انغمس الموحـدون فـى الأعمـال الفنية منذ البداية ؟ أم كان ذلك بعد المرحلة الانتقالية التى مروا بها ؟ وكم دامت تلك المرحلة ؟ .

يبدو أن الموحدين قد رغبوا فى بهرج الحياة الدنيا منذ استيلائهم على مراكش قبل نهاية النصف الأول من القرن الثانى عشر للميلاد، وإن كان اعتقاد فقهاء مدينة فاس فى غير محله، إذ قاموا ـ قبل دخول الموحدين إليها ـ بتغطية الزخارف والنقوش الجصية على كوشات (طارات) جبهة المحراب بجامع القرويين، فأضافوا فوقها طبقة من الجص، بعد أن جعلوا بينها العازل الورقى . وهذه عبارة ابن أبى زرع، نقلاً عن الأستاذ بو رويبة : " ... خاف فقهاء مدينة فاس وأشياخها أن ينتقد عليهم الموحدون ذلك النقش والزخرف .. فبات الحمامون بالجامع تلك الليلة فنطلقوا على ذلك النقش والتذهيب الذى فوق المحراب وحوله فى الكاغد ثم لبسوا عليه بالجص . (7) " .

أما المدة التى بقوا مبتعدين عن الأعمال الفنية، فقد تبدو لنا غير طويلة . فمسجد تينمل ـ مثلاً ـ قد بنى فى الفترة الأولى للوجود الموحدى، وما يحتويه من العناصر الزخرفية خاصة منها الهندسية والنباتية دليل كاف للتأكد بأنهم انغمسوا أو تأثروا بالحركة الفنية التى ورثوها عن الدولة المرابطية على الأقل والتى نحاول أن نسلط عليها بعض الضوء، وسنرى بعد ذلك بأنهم قد تمكنوا من ابتكار الكثير من العناصر .

إن الحليات الزخرفية الجديدة التى تزدان بها العقود الموحدية تتمثل فى عنصرين أساسيين، هما :

1) فصوص نبات النفل (من عائلة القطانيات المزهرة) .

2) وعقيدات متجاوزة .

يتناوب هذان العنصران فيما بينهما على شكل رائق ومتزن، كما يصل بينهما عنصران آخران هما فى غاية الدقة والجمال، وهما :

ـ زهرة من ثلاثة فصوص .

ـ دلاية رشيقة مخرمة فى نهايتها بالزهرة السابقة .

والغريب فى الأمر أن هذه الزخرفة قد تمت بطريقة الازدواج، أى على جانبى أطراف العقد . وإذا أخذنا نموذجا من عقود مسجد تينمل فسنلاحظ أن مراحل العمل

الفنى فى العقود كانت كما يلى : فمنبت العقد يتكون من حامل منحن أو كابولى، روعى فى نحت هذا الحامل النمط المتعاكس فى انحنائه، أى أن بداية البروز كانت فى أسفله، وشكل الانحناء حول نفسه إلى الداخل فى أعلاه ثم يعقبه منحن آخر على شكل حرف (السين) اللاتينى، وبعد ذلك يأتى العنصر المبتكر وهو ورقة النفل التى تتناوب مع عُقَيْد (تصغير عقد) متجاوز، تصل بينهما زهرة ثلاثية الفصوص إلى نهاية العقد الذى ينتهى بالعقيد المتناوب مع ورقة النفل .

وقد سمحت هذه الزخرفة المزدوجة بإسقاط أو تمديد طرفى العقيد والورقة قليلاً وتقش بعنصر الزهرة ذات الفصوص الثلاثية، كما دفعت هذه الزخرفة الفنان الموحدى إلى تزيين بواطن العقود بعدة عناصر زخرفية بسيطة فى مسجد تينمل، ومعقدة فى مسجد الكتبية . ففى الأول كانت عبارة عن توصيل أو تلحيم الزخرفة المتدلية على جانبى العقد بأطواق وحليات نصف دائرية . أما فى الثانى فكانت على مراحل: ففى بداية باطن العقد وضعت محارة مضلعة جميلة الشكل طوقت بأفريز مخرم ينتهى بتويج ثلاثى الفصوص، ثم يليها قوس من ثلاثة فصوص، وأخيراً تأتى المقرنصات البسيطة أولاً ثم المركبة فيما بعد (8) .

وإذا كانت هذه المواصفات للزخرفة الموحدية تبدو قريبة الشبه بالزخرفة المرابطية، فإن أوجه الاختلاف بين النمطين يكمن فى أنها فى الموحدى قد اتخذت صفة التكرار الازدواجى المركب، بينما هى فى الفترة السابقة له يكون الشكل الحلزونى أحادياً، ينحصر فقط بين منبت العقد والعقيد المفصص، اضافة إلى استحداث ورقة النفل . وبذلك انفردت الزخرفة الموحدية فى العقود عن الزخرفة المرابطية بهذه الورقة المستجدة، والتى كانت بسيطة مع ما يشوبها من الفخامة والرواء، وكذلك تميزت الزخرفة الموحدية عن الزخرفة القرطبية، إذ لم يتبع الموحدون تستيج العقود (أى الفصوص المسنجة) (9) كما هى موجودة فى مسجد قرطبة مثلاً .

ولأهمية هذه الزخرفة فقد ازدانت بها عقود البلاطة الوسطى المواجهة أو العمودية على جدار القبلة (10)، وهى الأهمية ذاتها التى أعطاها من قبلهم المرابطون فى مساجدهم، وخاصة فى المسجد الكبير بتلمسان . وإذا كان الموحدون لم يقلدوا الأندلسيين تقليداً كاملاً مثلما فعل المرابطون، فإن ذلك يدل على ما كان يسود البلاد من حرية المعاملة وسلامة تطور المجتمع خاصة فى المجال الفكرى واحترام الرأى العام، مما استوجب بالضرورة إيجاد إبداعات جديدة ولو كانت محدودة، وسنرى ذلك جلياً عند التعرض للعناصر المستجدة والتى لم تكن معروفة إلا فى أضيق الحدود .

المعينات المتشابكة والمفصصة :

يبدو أن عنصر الفص هذا أخذ بألباب فنانى الدولة الموحدية ذلك أن هذا العنصر الزخرفى لم يقتصر وجوده علىجوانب العقود، بل تعداه إلى عنصر جديد عرف بمصطلح المعينات المتشابكة والمفصصة .

ويحتل هذا العنصر عدة أماكن فى العمارة الموحدية، فهو فى بواطن بعض العقود (خاصة عقود قبة المحراب التى هى أمام محراب مسجد تينمل) وعلى بدن بريج (الجوسق) مئذنة جامع الكتبية أول مرة . وقد أصبح هذا العنصر الزخرفى متداولاً فيما بين الفنانين فى كل بلاد المغرب الإسلامى فيما بعد، وإذا كان الموحدون قد شكلوه من مادة الآجر أو الطين المفخور فإنهم قد صاغوه من مادة أكثر طواعية ومرونة، وهى الجص، وبقى بعدهم منتشراً وعنصراً محبباً ومفضلاً إلى وقتنا الحاضر . وقد أشرنا إلى أمكنة وجود هذا العنصر، وهى بواطن العقود وبعض جدران المساجد وبريج المئذنة، مثلما يلاحظ ذلك فى مئذنة مسجد أشبيلية بالأندلس .

ففى بواطن عقود القبة التى تلى محراب مسجد تينمل يلاحظ وجود المعينات ذات التركيب المزدوج المتعاقب والمتشابك قليلاً بواحد من المعينات فقط . وقد شكلت تلك المعينات بما يعرف بالمراوح البسيطة، تتلاحم فيما بينها، أو يراعى فى توصيلها تشكيل قويسات دقيقة فى منتصف المروحة، ولم ينس الفنان الموحدى أن

يربط المعينين بزهرة ذات الفصوص الثلاثة، وقد تكرر هذا العنصر أو هـذه الوحـدة على جدار المحراب أيضاً (شكل 11) .

والملاحظ على هذا الشكل أنه لم يحتاج إلا إلى مروحة أو ورقة واحدة بسـيطة، ورغم ذلك فقد كان على قدر كبير من الجمال والرواء الصافي . هذا إذا لم نقل بأنـه يعد من أجمل العناصر الزخرفية مثالية فـي التناسب والتنـاظر المعروفـان فـي الفن الإسلامي، وليس أدل على ذلك بأنه سيصبح منتشراً في كل أصقاع العالم الإسلامي، بما في ذلك فن المدجنين بالأندلس خلال قـرون مـا بعد القـرن 13م وبـالأخص فـي باب لالا ريحانــة بـالقيروان، غير أن هـذا الشـكل الجميـل لا نجـده ممـاثلاً فـي بقيـة المآذن الموحدية خاصة مآذن : الكتبية الثانية وحسن بالرباط وأشبيلية (11) .

كما ابتدع عند الموحدين عنصر قريب الشبه بالمعينات المفصصة وهو ما اتفـق على وصفه بالدرج/ الكتف . فالدرج هو الزاوية القائمـة الصـغيرة، أمـا الكتـف فهـو عبارة عن خط منحن مقوس يلي الـدرج السـابق (12)، وقـوام هـذا العنصـر خطـان فقـط، هما خـط أفقـي وآخـر قـائم منحـن، توضـع خطـوط أفقيـة متبـاعدة ومتســاوية المسافات، الذي يمدد في اتجاه عمودي منحن خطان متقاطعان، ينتج عنهما أولاً قبـة ضحلة غير بارزة أو حادة ـ تبعاً لرغبة الفنـان نفسـه ـ مـع بـروز أطـراف الخطيـن المتقاطعين . وبتكرار العمليـة يحصـل علـى الشـكل نفسـه، ولكـن مـع تغيير مكـان الصـف الأول عـن الصـف الأسـفل، أي علـى شـكل التنـاوب المتجـاوز . وقـد وجـد بالصفة التي ذكرناها في جوسق مئذنة الكتبية الثانية (13) .

المحـارة :

بالرغم من أن هذا العنصر ليس حكراً أو من ابداع الموحدين، فقـد وجـد فـي العمارة القديمة لما قبل الإسلام، كما استعمل أيضـا فـي مختلـف العمـائر الإسـلامية، وخاصة في مسجد القيروان بتونـس ومسـجد قرطبـة بـالأندلس، وإن كـانت فـي هـذا الأخير قد اتصفت بهيأة خاصة باحتوائها على عدة شحمات (بتلات أو فصوص) فـي حجمها بين تضييق واتساع واستطالة أو تقصير وانحصـار البعض منهـا علـى هيأة

ضلوع بسيطة . ويتجلى ذلك بوجه خاص فى القبة التى تتقدم المحراب، والتى من إنشاء الحكم الثانى الأموى (14) .

وإذ نشير إلى هذا كله فلكى نعرف فقط اختيار الموحدين لهذه الحلية التى كان لها شأن كبير فى تغطية القباب ابان العهد الأموى بالأندلس، وقبلهم كيف كانت تعبأ فى أركان المربع لتكون المجاز المكوّن للمربعات المزدوجة أو للمثمن وهو ما يعرف معماريا بمنطقة الانتقال (الرقبة) لوضع القبة فوقها، وكيف كانت أيضاً عند المرابطين محصورة فقط فى المثلثات الركنية لما تحت القبة (15)، بينما هى عند الموحدين أصبحت عبارة عن رمز تجميلى لمنطقة كوشات (طارات) العقود التى تكتنفها سلسلة من الأوراق النخيلية البسيطة والمزدوجة أحياناً (شكل 12) . وقد تنوعت حلية المحارة فى باب واحد من أبواب قصبة أوديا بالمغرب الأقصى، بل نجدها قد طغت على بقية الزخارف التوريقية . فهى بسيطة، تبدو على شكل وردة بأربعة فصوص تفصل بينها خطوط سهمية أو رمحية الشكل (شكل 13) ومعقدة نوعا ما، بحيث تبدو لنا وكأنها فرخ الطاووس ناشراً ريشه فى اختيال ودلال (16) (شكل 14)، كما تعتبر حلية المحارة فى الزخرفة الموحدية المنطلق أو المحور الرئيسى لموضوع زخرفة بواطن العقود كما هو مبين فى (الشكل 12)، والتى تقوم أساساً على عنصر المعينات المفصصة كما مر معنا من قبل، وبالأخص فى بواطن عقود مسجد الكتبية .

وقد حافظت هذه الحلية، من بعد الموحدين، على مكانتها كعنصر زخرفى يتوج فى أركان بوابات القلاع والمساجد والمحاريب، وحتى فى جبهات التيجان سواء فى عمائر غرناطة أو فى عمائر المغرب الإسلامى قاطبة .

لم يتأخر الموحدون عن ابداع التيجان، ولم يكتفوا بما ورثوه عن الدول السابقة، بل استحدثوا أنواعاً تبدو لنا مغايرة لما قبلهم تماماً .

وتتفرد التيجان الموحدية فى كونها ذات نمط جديد فى العمارة المغربية الإسلامية . فرغم احتفاظها بأهم العناصر والوحدات الزخرفية، وهى ورقة الاكانتس

(الاقنثة) المحورة، والأوراق الملتوية بصورة التعاكس المرئى ووجود العصابة (الطوق) المتوج بحلية مخروطية، ورغم ذلك إلا أنهم صاغوا تيجانهم بما يناسب تطورهم الحضارى .

وقد قدم الأستاذ " بو رويبة " أقسام التاج الموحدى، فجعلها تحتوى على قسمين رئيسيين مختلفين : الأول : يحتوى على شكل متوازى مستطيلات، والثانى اسطوانى الشكل (17) . والأفضل أن نبدأ بالقسم الاسطوانى، فبعد الحلقة (الطوق - العصابة) البارزة عن بدن عمود التاج ينحت النقاش أوراق الأكنتس الملساء (المجردة) بشكل ملتو تماماً فى أعلاها، ويبرز نهايات الأوراق بشئ من التدلى إلى الأسفل . وتذكرنا هذه الزخرفة بوضعية الأفعى عندما تستجمع نفسها للوثوب . وقد يضيف النقاش صفاً آخر فوق الصف الأول، بحيث تكون عدد الأوراق أقل عددا من سابقه، كما نلاحظ فى (الشكل 15 - أ)، أو قد يكتفى بصف واحد فقط، على أن تعقبه عناصر أخرى، نذكر منها ما يلى : ففى مسجد تينمل - مثلاً - وجد أن العناصر الزخرفية تناوبت بين العصابة (وهى تشبه وسادة التاج الأيونى) وبين فصوص غير بارزة إلا قليلاً (الشكل 15 - د)، وخطوط مائلة بوضع التقابل والانفراج (الشكل 15 - ب) .

أما القسم العلوى من التاج والذى هو على شاكلة مكعب متوازى الأضلاع فهو أيضاً لا يخلو من تباين، وإن كان يشتمل على نفس العنصر وهو الورقة الملتوية إما إلى اليسار أو إلى اليمين، وبذلك يكون وضعها وضع تعاكسياً (الشكلان 15 - ب، جـ)، أو تكون استدارتها إلى أسفل (الشكل 15 - د)، ويكون وضع الورقتين متقابلاً . وفى هذه الحال يمتد فوق هذه الورقة خط متموج ليشغل الفراغ الناتج من استدارة الورقتين السابق ذكرهما، أو تكون الورقتان استكمالا للعصابة المستديرة، التى ترك فيها فراغ ملحوظ على جوانب مكعب التاج العلوى، كما ملىء الفراغ الذى يعلوه بفص مرخز الوسط (الشكلان 15 - جـ، د) .

وهذا الوصف للتيجان الموحدية التي لم نذكر منها إلا نماذج من مسجد تينمل، ما هي إلا استبدال للقرون الملتوية حول نفسها، والمعروفة في التيجان الكورنثية الكلاسيكية بالقرون - التي يتوسم منها القدماء المسيحيون الخير والرزق والبركة .

ولا نترك التيجان دون أن نشير إلى العنصر الذي حرص الموحدون على الاحتفاظ به في زخرفة عمائرهم، وهو زهرة الثلاثة فصوص، التي تتوج جبهات التيجان وإن كانوا قد صاغوها في عدة أشكال، حتى أنهم حولوها مرة إلى جزء من ورقة الأكانتس (الشكل 15 - ب) .

العناصر التوريقية :

ليس بالإمكان إهمال هذه العناصر، خاصة وأنها تمثل في الواقع أساس التطور الذي تم على يد الموحدين.. ذلك لأنها كانت في العهد المرابطي عبارة عن امتداد للعناصر المعروفة في الفن القرطبي السائدة في مختلف العمائر، وخصوصاً في مسجد قرطبة الكبير، كما أشرنا من قبل، ومع ذلك فقد استطاع الموحدون أن يتعدوا دائرة التقليد، وأن يحوروا هذه الزخرفة التوريقية، وينزعوا عنها شكلها الطبيعي ويجردوها من معالمها التي كانت تمتاز بها في الفن القرطبي ومن بعده المرابطي، فجعلوها ملساء خالية من الوخز والتشقيق في حوافها، فأضفوا عليها مسحة الجمال وروح الحياة الحركية والإلتواء والإنحناء في اتجاه مغاير، وكأن الفنان يسبح في الفضاء الواسع بلا حدود، كما امتازت بالتصرف المتلاعب بشئ ما في يده بواسطة الحركات التماوجية، عبر ممرات ملتوية التكرار في تناسق وتناغم وكأنا تتمايل في دلال واختيال، مع ما امتازت به من صفة التراكب . وليس تعني بذلك الصفة الازدواجية، بل إن الورقة تنبثق منها ورقة أقل من الأولى حجماً، وقد تنتهي بانحناء هي الأخرى حول نفسها أيضاً كما هي موضحة في الوحدات التفصيلية (الشكل 16 - أ) . وفي كلا الحالين تكون الورقة على جزئين أحدهما أطول من الثاني، وكلاهما على صفة قرن ملتو .

وقد شغلت هذه الزخرفة عدة أماكن من العمائر الموحدية شأنها في ذلك شان العمائر الإسلامية سواء منها العائد إلى ما قبلها أو التي جاءت بعدها، منها على الخصوص كوشات عقود المحاريب وعقود الأبواب (الشكل 14) وفي بقية الفنون الصغرى سواء منها الخزفية أو المعدنية أو الخشبية . وأن هذه الشمولية لمثل هذه الزخرفة على كل هذه المواد لدليل ساطع على اتجاه الموحدين إلى عالم الفن الزخرفي في عمائرهم المختلفة التي لم يألوا جهداً لأن يجعلوها تنبض بالحياة وتشع منها الروح الجمالية والرواء الفني الرائق، مما أضفى عليها طابعاً خاصاً، دفعهم إلى ذلك مرونة الدين الإسلامي وعدم التحجر فيه أو التقييد الجامد، بل التمسوا فيه الحرية المطلقة، فراحوا يشبعون نهمهم الفني بواسطة الإمعان والتدقيق فيما يجول بخلدهم، ومن ثمة تمكنوا من أن يترجموا ذلك إلى عناصر غاية في الدقة والمهارة، مما سمحوا لأنفسهم فأطلقوا العنان لخيلاتهم فصالوا في ابتكار العناصر الزخرفية، وطوروها حسبما تمليها المساحة المعدة لها، فكانت عبارة عن وحدات متكررة في تسلسل دقيق ومتزن، كأنها ملازم موسيقية تنطلق بوحدات رتيبة متناغمة في استرسال حالم، أو كأنها أبيات شعر موزونة، حرص شاعرها على موسيقاها الشاعرية . وهذه الميزة التي تميزت بها الزخرفة الاسلامية قاطبة هي سر شهرتها كما أنا هي طرف الخيط للوحدة الزخرفية الشاملة، المتكررة بشكل تثير في النفس الارتياح والغبطة، فتجعل عين الإنسان لا تكل النظر إليها ولا ترغب في الابتعاد عنها، خاصة إذا كانت تلك الزخرفة قد انجزت على مهاد من الأغصان الملتوية كأنها أشرطة جدائلية ملتوية، بحيث تضفي هي الأخرى على المساحة نوعاً من التكرار الرتيب .

وصفوة القول نقول أن الموحدين اختاروا من الزخرفة التوريقية التي تبدو أقل دقة وكثافة من الزخرفة الرقشية الإسلامية، بما يوافق تفكيرهم الروحي، وما رأوه سالماً - بالنسبة إليهم طبعاً - لتطبيق الدين الإسلامي، فصهروا تلك العناصر بما يناسب تطورهم الفني، فنوعوا فيها وجعلوها مهاداً للزخرفة الكتابية، سواء منها الكتابة الكوفية أو الكتابة اللينة (18) .

ومن هنا يتضح لدينا أن الموحدين لم يجعلوا عمائرهم خالية من أى عنصر زخرفى، كما لم يتركوها جامدة، بل جعلوها تنبض بالحياة وتشع بالجمال، وقد يرجع ذلك إلى استتباب الأمور السياسية وإلى استقرار فى الأوضاع الاجتماعية وهذان العاملان كفيلان بأن يجعلا البلاد التى تحت أيديهم تنبض بالحياة الرغدة والنشاط الثقافى الرفيع فى جميع المؤسسات الدينية والمدنية والعسكرية .

ومهما يكن، فإن ما قدم حول الأثر الفنى فى العمارة الموحدية ما هو إلا دليل على نضج الثقافة الفنية لديهم، المرتبطة أساساً بفلسفة الدين الإسلامى الصافية، فكانوا مثل إخوانهم المسلمين الذين لم يحاكوا عناصر الطبيعة بحذافيرها، بل طوروها وجردوها، فكانت مثالا للصفاء المتشبع بجميع مظاهر الجمال الفنى، وابتعادهم عن محاكاة عناصر الطبيعة سمح لهم وللمسلمين جميعا بترجمة ما يدور بخلدهم من تخيلات واسعة، فكانت زخرفتهم طليقة حرة لا يوقفها إلا نطاق المساحة المحدودة فى نهايتها .

الهــوامــش :

(*) محاضرة قدمت فى الملتقى الأول حول تاريخ بجاية والدولة الموحدية المنعقد بمدينة بجاية فى 22 ـ 24 أبريل 1987 .

(1) يراجع ر. بو رويبة، الكتابات الأثرية فى المساجد الجزائرية، ص 59 .

– وهذه مناسبة سعيدة لنجدد الصوت الذى رفعه كل من ج. مارسيه ورشيد بو رويبة من أجل وضع هذا المنبر فى المتحف، قبل أن تتداعى قطعه الفنية فتندثر .

(2) خلافا لما يعتقده البعض بأنها عقودا مدببة الوسط، فالبون شاسع بين التدبيب والانكسار، فالكلمة الأولى تكون بارزة إلى الخارج، وقد تنتهى ببروز على شكل سهم، كما هو فى القلنسوة الإسلامية، أما الكلمة الثانية فتنتج عن تقاطع الخطين المستديرين فى اتجاه معاكس .

(3) يراجع مثلاً : مورينو، الفن الإسلامى فى أسبانيا (الترجمة العربية)، ص 107 - 120 .

(4) يراجع : Marçais; L'architecture musulmane d'Occident, p. 227 ss.

(5) أحمد فكرى، المسجد الجامع بالقيروان، شكل 83، ص 139 .

(6) يراجع : Bourouiba; L'art religieux musulman en Algérie, pp. 92-93, pls. XXXV-XXXVII .

(7) ر. بو رويبة، عبد المؤمن (سلسلة ثقافة وفن) ص 77 ـ 79 .

(8) المرجع السابق، ص 92 .

(9) السنوج أو الفصوص المسنجة هى على شكل فقرات من الآجر والحجر الأبيض يتناوبان فيما بينهما على جانبى العقود، انظر مثلاً : مورينو، المرجع السابق، ص 118 .

(10) يراجع ذلك فى : Marçais; Manuel d'art musulman, t. I, p. 323.

(11) يلاحظ فى : Marçais; Manuel d'art musulman, t. I, pp. 399-401.

(12) بو رويبة، عبد المؤمن، صورة ص 125 .

(13) ع. الدولاتلى، مسجد قرطبة وقصر الحمراء، ص 64 .

(14) نفسه .

(15) يراجع : Marçais; L'architecture, p. 204.

(16) يراجع : J. Caillé, La ville de Rabat jusqu'au Protoctorat française, vol, II, fig. 22.

(17) بو روبية، عبد المؤمن، ص 90 .

(18) يراجع : J. Caillé, La ville de Rabat, fig. 45 & 107.

أصالة زخرفة باب سيدى عقبة التذكارى (*)

تتخذ هذه الدراسة مساراً واحداً، وهو محاولة إبراز دور إنسان هذه المنطقة فى المجال الثقافى والفنى، وتزويده لنا بالإرث الفنى ـ الحضارى، الذى ما زال باقياً يستوحى منه الفنانون التشكيليون أعمالهم الفنية اليوم، وكذلك محاولة تقديم شخصية الفنان الذاتية منذ ما ينيف عن أكثر من عشرة قرون على الأقل، وتوضيح أسلوب نمطه الفنى المرتبط بمظهر البيئة المحلى، وتلاؤمه بها أو معها .

ويبدو من خلال ما سيقدم فيما بعد، أن معالجة باب سيدى عقبة فنياً يرجع تاريخه إلى بداية القرن 5 هـ/ 11م، طبقاً لبعض مظاهر أساليب الزخرفة في تونس الزيرية مثلاً (1) . هذا من حيث الإطار الفنى، ويمكن أن نضيف أيضاً ارتباط العمل الفنى بعودة المذهب السني للمنطقة، بعد رحيل الفاطميين نهائياً إلى مصر فى 358 هـ/ 969م، وإبداء الولاء للعباسيين كما كان من قبل .

ولذلك ستكون محاور هذه الدراسة كما يلى :

ـ تقديم مستفيض لزخرفة الباب .

ـ إجراء مقارنة تحليلية، لاستنباط أصالة العمل الفنى المحلية .

ـ وأخيراً الاستنتاج .

وصف زخرفة الباب : (شكل 18)

تقوم عناصر زخرفة باب سيدى عقبة على عدة عناصر، لا تتماثل فيما بينها من حيث كونها عناصر موحدة متجانسة، وإن كانت فى جوهرها تتخذ صيغة معالجة التصميم الهندسى من خلال التعبير الفنى، وهى فى ذلك تتماشى مع الروح الفنية الاسلامية .

ينقسم هذا الباب إلى خمسة أجزاء رئيسية، موزعة كما يلى :

ـ مركز الباب الذى تتخلله ثلاثة أعمدة تثبيتية مزدانة بزخرفة متنوعة فى كل عمود .

- العضادات الجانبية التى تجمع أو تحتضن بدن الباب المزخرفة هى الأخرى بعناصر متكررة بعنصر واحد فى كل عضادة .

والملاحظ أن أجزاء الباب قد رتبت بطريقة التعشيق أو ما يعرف بطريقة النقر واللسان، وأن المسامير فيها محدودة جداً، وشكل البعض منها على شاكلة الأزهار، مع الابتعاد عن محاكاة تكوينها الطبيعى، غلب عليها الطابع الهندسى .

عناصر مركز الباب :

إن العناصر المحفورة فى وسط الباب انحصرت فقط فى الثلاثة أعمدة قوام زخرفة العمود الأيمن عنصران رئيسيان . الأول على شكل نواة الزهرة، وهو مجسم بشكل هندسى جامد، لا أثر لشكله الطبيعى، اتبع الفنان نمط الحفر الغائر لإبراز خطوط النواة البرعمية . وقد تكرر هذا الشكل خمس مرات، ثم تليه حلقتان مضلعتان تضليعاً خفيفاً فى اتجاه عمودى، تلتهما دائرة حزت عليها ثلاثة حزوز أفقية . وفجأة ينتقل الفنان إلى عنصر آخر غير مطابق لكل ما ذكر، وهو اللفائف الحلزونية، وهنا نلاحظ أن العنصر يبدو نصفياً غير كامل، ومع ذلك فقد بالغ الفنان فى تلفيف الخط إلى دورتين، يماثله خط آخر بنفس الهيأة، اللذين احتويا على نصف قطعة لوزية الشكل، رغم أن هذا النصف قسم بدورد إلى مثلثين مقعرين، واتبع الفنان عمله هذا بالتعاكس المرئى للشكل، حتى يتطابق أو يتواصل الشكل بالعنصر الذى توقف فيه .

ويحتوى العمود الثانى (الأوسط) على رموز أشبه ما تكون بالأشكال الكأسية تماماً فى مجملها، خاصة منها العلوية والسفلية . ويبدو الشكل العلوى من العمود أكثر دقة فى ذلك، تتدلى من حافتى الرمز ما يشبه قطرتى الماء، تحتضان برعم مقنى من وسطه، وينتهى من أسفل بدائرة صماء، ثم مجموعة من الخطوط العمودية البارزة يحفها من أسفل وأعلى خطان . وهناك فى وسط العمود ينتقل فجأة الفنان إلى العنصر الذى مرّ معنا فى أسفل العمود الأول (الأيمن)، وهو عنصر اللفائف اللولبية أو الحلزونية، التى جعلها تماماً كالأولى أشكالاً نصفية فى الجزء الأعلى،

بينما فى الجزء الآخر جعل عنصراً واحداً كاملاً . غير متشابهة فيما بينها إلا من تصميمها الهندسى فقط .

وفي وسط العمـود ابتدأ الفنـان فـى تشكيل العنصـر الأول النصفى فـى وضـع الكأس المقلوبة، مع المبالغة فى تلفيف جانبى الشكل إلى لفتين كاملتين وتقابلت لفائف الشكل الذى بعده بنمط التعاكس المرئى، واهتم الفنان بهذا العنصر كثيراً، فجعلـه ـ أولاً ـ ذا شكل هندسى بحيث لم يبالغ فى تقويس هيكل الشكل بل تركه شبه مستقيم، فيما ترك قاعدته مستقيمة تماماً وجعل الفنـان فـى قلب هذا العنصر برعمـاً متفتحـاً قليلاً، ولكن الفنان أصبغ عليه الطابع الهندسى، هروباً من محاكاة عناصر الطبيعـة، حتى لا يضطر إلى إبراز دقائق وعروق العناصر النباتية .

ودائماً ومع اتباع نمط التقابل المرئى للشـكل، اتبـع الفنـان عنصـراً آخـر مقلوبـاً بقاعدته نحو الأعلى، ولفائف جوانبه إلى أسفل، حتـى يبـدو الشـكل وكأنـه يـرى مـن المرآة . غير أن الشكل الذى يليه أدخل عليـه الفنـان بعـض التحويـرات عـن سـابقه، فبدنه ولفائفه الرأسية راعى فيهما الفنان دقـة التدويـر مـع إدخـال عنصـر النـواة بمـا يسمح بملء فراغ ذلك الشكل .

أما عنصر ما قبل الأخير، فقد اتصف بشكله الكامل، وهو يمثـل نفس العنـاصر السابقة، ولكن دون اللجوء إلى تقسيمه إلى نصفين كما مـرّ معنـا، مـع احتوائـه علـى زهرة ذات أربع بتلات، وهو ـ أى العنصر ـ على خطيـن متعـامدين يبـدو أن الفنـان عـدل عـن تقسـيم الشـكل بعـد أن خـط هذيـن العموديـن المتعـامدين . وأنهـى الجـزء الأوسط بنصف من الأشكال السابقة، مع اختلاف بسيط فى تشكيله، وهو أن اللفـائف الجانبية غير موجودة. بل اكتفى الفنان إلى جعلها على شكل حافة مقلوبة تقليباً خفيفاً، كما أن الشكل حفر بخطين مزدوجين بالاضافـة إلـى أن قاعدتـه روعـى فيهـا وضـع الأرجل لها .

ويفصل هذا الجزء والجزء الأسفل المتبقى من العمود حلقة صماء وضعت بيـن سلسلة من الحلقات المشكلة من قطعـة واحـدة، وهـى بهـذا تختلـف عـن الحلقـة التـى

رأيناها فى العمود الأول بأنها ذات قنوات مستقيمة . وعلى كل فإن الجزء المتبقى من العمود يمكن أن نشبهه بالمزهرية المتعددة الأضلاع أو المتموجة البدن، أو هى على هيأة طائر حينما يجسم واقفاً على الشجرة ماداً عنقه فى اختيال وزهو . وتشبيهنا هذا لا يعنى أن الفنان تقرب من الشكل الطبيعى للطير، ولكن التشكيل لهذا العنصر هو الذى حدا بنا لتقريب الفهم فقط .

ويبقى لدينا الآن العمود الثالث والأخير بالنسبة لصلب الباب، وهو كما رأينا فيالعمود الأول غير متعدد الزخرفة، إذ يحتوى على عنصر أشبه ما يكون قريباً إلى صورة البرعم الأصم، اعتمد الفنان فى حفره على نمط التعاقب للشكل، مع الملاحظة أن الفنان لم يهتم بالتصميم التوازنى للعنصر، فأحياناً نجده قصيراً بديناً، والذين يليه يبدو غير بارز عن صاحبه الأول وآخر طويل رشيق، وتارة أخرى تبدو جوانبه غير متساوية، ومع ذلك لم تفقد الزخرفة روحها الفنية والجمالية، بحيث بدت كلها متجانسة فى تتابعها المتدرج المتناوب بين التطاول والقصر للعناصر المشار إليها .

وينتهى العمود بعنصر اللفائف، ولكن بشئ من ادخال الدقة الفنية عليه، أحكم الفنان اتزان الاستدارة على غير عادته، ثم ألحق الشكل من طرفيه بخطين مستديرين حول نفسيهما بشئ من الانعراج عن باقى اللفائف السابقة، وذلك حتى يغطى المساحة التى أعدت لهما . كما أنهى هذا الشكل ببرعم غير مفتق . وقد شغلت نواة الأشكال بتويج مزدان بثقبين فى وسطه كأنهما نواة الثمار . والملفت للانتباه أن وضع هذا الشكل جعله الفنان مقلوباً على وجهه .

ويقى جزء صغير فى آخر العمود شغله الفنان بلفتين كبيرتين متلامستين حتى بدت في صورة وجه طائر، ويتضح ذلك من خلال الشكل المثلث الذى حفره الفنان بين اللفتين، وإن كانتا يجمعهما خط واحد قاعدته الانطلاقية كانت من الأسفل . والجدير بالوقوف هنا عند هذه القطعة الفنية الصغيرة بالذات أن الفنان النقاش راعى فى حفرها أسلوب الشطف المائل غير العميق، وهو أسلوب ظهر بالخصوص عند

الفاطميين فى مصر ، بعد انتقالهم إليها، ولم يعتمد النقاش فى هذه القطعة الخطين المزدوجين لرسم أو تحديد ملامح عناصرها كما فعل فى التى فوقها مباشرة .

عضادات الباب :

ذكرنا تفاصيل زخارف مركز الباب، وحددنا معالمها وملامحها، ونريد الآن استكمال زخارف جوانب الباب أيضاً، لنتمكن ــ فى النهاية ــ من تحديد اصالة الزخارف المحلية على الباب، أو غير ذلك .

فالعضادة اليمنى للباب تحتوى على عنصرين رئيسيين، هما ما يمكن أن نطلق على الأول اللفائف المغزلية، وعلى الثانى اللفائف البسيطة المبنية علىالتعاقب فى كليهما، زيادة عن وجود حليتين زخرفيتين داخل مربعين، هما الدائرة المنشارية، وورقة رباعية البتلات، وهذه تفاصيل كل عنصر مما ذكر .

تنقسم العضادة إلى قسمين رئيسيين فى شكل إطار عمودى، القسم العمودى الأكبر، والأخر ضيق . فالأول يحتوى على الحليات الزخرفية المذكورة أعلاه وهى على التوالى : اللفائف المغزلية والدائرة المنشارية واللفائف البسيطة والورقة الرباعية، وأخيراً جزء من الحلزونات .

اللفائف المغزلية :

فى الواقع وضعنا هذا المصطلح مجازاً للتعبير عن الحركة التعاقبية والتشابك اللذين تمتاز بهما اللفائف فى شكل قريبة من الدائرة حول نفسها فى غير اكتمال، مع إضافة عنصر المروحة البسيطة، قبل مرور خط الدائرة تحت خط آخر أو فوقه، تبعاً لخط التعاقب من أسفل أحياناً وأخرى فوقه، وهذا التعاقب سمح للفنان من وضع صفين من الدوائر، بحيث برزت التشبيكات التضفيرية، وإن كانت فى غير استقامة .
وقد سمح هذا التركيب لعنصر اللفائف من ملء الفراغات باتزان دقيق مما يدل على أن الرسم لم يوضع عفوياً، بل بعد أن أعد التصميم المتمثل فى الدوائر البسيطة وتوصيل الخطوط الملتوية فيما بينها واستحداث المراوح البسيطة، قصد ملء الفراغات الناتجة بين الدوائر نفسها . والفنان لم يجعل المراوح فى نسق واحد أو فى

شكل موحد بل سمح لنفسه بأن جعلها بسيطة جدا أحيانا وتارة أخرى بارزة في شكل انفراج واستدارة معاً .

وبعد هذا الجزء شكلت داخل المربع مروحة منشارية كما حددناها من قبل، وهي في اتجاه عقارب الساعة فبدت خطوطها مائلة كأن الريح يحركها . وهذا يدل على الاهتمام الفني الذي أولاه الفنان لمثل هذه المروحة . غير أن أجمل عنصر، بعد المروحة الدائرية، هي الحلزونات أو اللفائف المستمدة شكلها من الحرف اللاتيني (سين) مع المبالغة في استدارات نهايات الأطراف . وهنا نلحظ تصرف الفنان في رسم هذا العنصر ، إذ جعل أطراف الدوائر متلاصقة ومرة عكس ذلك تماماً، واستمر كذلك بين الانفراج والتضييق، مما نتج عن هذا التناوب من تضخيم الجانب المنفرج سواء في الأعلى أو في الأسفل، كما نتج عن ذلك فراغ مثلث ملئ بطرف لسان، حتى يتشبع أو ينبض الإطار الزخرفي بالحركة والحيوية الجمالية، ثم أعقب الفنان بعد هذا بمربع يشمل ورقة من أربع بتلات صماء لا أثر للعمل الفني فيها، وحتى النتوء المركزي (النواة) لم يعالجه بما يدخل مسحة الجمال والرواء، ونفس الملاحظة يمكن أن تضاف في نهاية العضادة التي تحتوي على خطين، استدارا حول نفسيهما بنمط التعاكس المرئي بينهما خط غليظ ينتهي بقمة مثلثة . وسنرى مثل هذا الشكل تقريباً يسترسل به الفنان في العضادة اليسرى (شكل 19) .

أما العضادة اليسرى فتشمل هي الأخرى على قسمين رئيسيين، ينتهي كل قسم منهما بمربع يحتوي على عنصر زخرفي غير العنصر السابق . ولنبدأ من الأعلى، حيث نجد وحدة زخرفية كنا قد شاهدناها في نهاية العضادة اليمنى، والتي لاحظناها قد شكلت بدون تحديد لمعالمها الهندسية ولا إبراز لنطاقاتها المستديرة . أما في الحلية فقد جعل الفنان الخطوط متساوية بين بارزة وغائرة فضلا عن الأسلوب التقابلي، وتعاقب الدوائر الحلزونية فوق بعضها البعض في اتزان دقيق ورتابة مدهشة، رغم أن الحلية لا تقوم على مهاد زخرفي كما سيصبح ذلك مشاعا في الزخرفة الرقشية العربية

ونشير ـ أخيراً ـ بأن هذه الزخرفة الدائرية يتخللها لسان رمحي الشكل، متناسباً مع الفراغ الموجود بين الدوائر، وهو الذى زاد فى جمال هذه القطعة الزخرفية، وأصبغ عليها الفنان نوعاً من الطلاوة والإشراق، فجاءت معبرة عن حرية التفكير لدى الفنان، والتى لا يوقفها حاجز ما، كما أنها تنم عن احساس مرهف، سرعان ما ينتقل إلى موضوع آخر وإن كان لا صلة له بعنصر سابق كما سيتضح ذلك من خلال تنقله إلى المربع الذى يفصل بين جزئى العضادة . وقد قسم الفنان المربع إلى مثلثات غير متصلة فيما بينها، تبرز فى أحد أضلاع المثلث الواحد مروحة بسيطة منحنية، تشغل منطقة المثلث الواحد بتوزيع متساو فى وسط مساحة ذلك المثلث .

ونأتى هنا إلى الجزء الثانى من العضادة الذى قسمه الفنان إلى قسمين زخرفين، فيلاحظ في الأول منه أن الدوائر الحلزونية انبثقت قاعدتها من مروحة مزدوجة، تستدير الواحدة منها إلى اليمين والأخرى إلى اليسار، وتقابلها مثيلات لها فى الجانب الآخر . وهذا النسق لم يستمر فيه الصانع طويلاً إذ انقطع بعد أن أضاف دائرة واحدة فقط، ثم أكمل الجزء المتبقى بمروحة بسيطة ورفيعة فى كل جانب من الجانبين المذكورين . ورغم أن الصانع الفنان دقيق فى رسمه للعناصر، إلا أنه فى الأخير وجد نفسه غير متمكن من متابعة النسق لرسم المروحتين المتبقيتين بصورة تماثلية، فجاءت الأولى أغلظ من الثانية . وقد استهل الصانع زخرفة القسم المذكور بإطار ثلاثى الفصوص، كتمهيد لانطلاق قاعدة الدوائر الحلزونية .

أما القسم الثانى فقد حدده الفنان بمعين، هيأ له مثلثين متدابرين مزدانين بحلية من اللفائف في جانبى كل منهما، يتوسطهما برعم رمحى الشكل غير أن المثلث المقلوب قد عنى به الفنان أكثر من الآخر القائم، ففرغ الزخرفة فبدت بارزة عن أرضيتها، بينما فى الأول اكتفى بحز اللفائف والبرعم، دون القيام بحفر أرضية العناصر . وقد ملأ النقاش جانبى المعين بمروحتين كأنهما جناحا طائر . ويتضح ذلك جليا فى المربع الذى تنتهى به العضادة، فجعلهما الفنان فى وضع قائم،

يحتضنان شكلاً رمحياً، أعد بنمط الحفر المشطوف غير العميق، والشكل فى مجمله يبدو وكأنه طائر جارح على أهبة الانقضاض على فريسته (شكل 20) .

وقد أرجأنا ذكر عنصر التموجات أو المنحنيات الصاعدة الهابطة والمشفوعة بالمراوح البسيطة والمركبة أحياناً، لتشغل بواطن المنحنيات، مدت حسبما تسمح لها الساحة، ولكنها متجاوبة مع الإطار الانحنائى للشريط، وهذا الشريط هو جزء عمودى لكلا العضادتين وكذلك جزء من العضادة الأفقية العلوية الموازية لساكف الباب . والملاحظ أن الفنان كان غير مقيد باتباع بداية كل شريط بل كانت بداية أحدهما غير بداية الآخر، وكذلك الحال بالنسبة لكل منهما (شكل 20) .

كما تخلل الشريطين بعض التجاوزات من طرف الفنان، فبدت بعض الدوائر غير متجانسة مع فصيلاتها، مما يدل على أن الفنان لم يكن يعد الرسم مسبقاً لاتباعه، وإنما كان يعتمد على درايته وحنكته فى هذا المجال .

وبقى لدينا الآن عضادتا الباب الأفقيتان السفلية والعلوية . فبالنسبة للأولى (السفلية) تحتوى على دوائر تامة، غير منغلقة حول نفسها بل تتصل فيما بينها بواسطة تداخل نهايتها مع بعضها بعضا، وهذا بداءا من الدائرة الوسطى المتعلقة بالدوائر الجانبية الأربع الموضوعة فوق إطار من المعين، وهو بدوره غير منغلق كلية بل امتدت أركانه بتداخل الخطين لينفرجا ويشكلا دائرة فى كل جانب منه غير مغلقة أيضاً . وهكذا يستمر الفنان فى تشكيل سلسلة التعاقبات المتداخلة بخطين دون أن يعمد إلى فكرة تقاطع الخطوط فيما بينها ولكن اتخذ من فكرة التموجات تصميماً لدوائره ومعيناته، وإن كان يعتريه بعض النسيان فيغلق منحنى الدائرة أمام خط المعين (شكل 21) .

والمستوقف للنظر أن الفنان فى هذا الباب سار مسار أخيه المسلم، إذ قام بتفريغ المراوح المتقابلة بداخل الدوائر، أو الفراغات التى بداخل المعينات .

بخلاف العضادة العلوية للباب فإنها تحتوى على عدة تصميمات للفائف بسيطة ومركبة أحياناً، وأحياناً متشابكة في اتجاه تعاكسى، ثم حلية مثلثة تشمل مروحة نخيلية، وأخيراً إطار يضم لفائف مستقيمة فى صورة التقابل . وكل هذه العناصر المذكورة مؤطرة بخط بسيط يحدد مساحتها .

فالمربع الأيسر من عضادة الباب يحتوى ـ أولاً ـ على عنصر رئيسى يمكن أن يوصف بعلامة استفهام تقابلها علامة مماثلة، تنتهيان ـــ من أسفل ـــ بعلامتين صغيرتين فى وضع مقلوب مع إبراز ما يشبه المراوح البسيطة مرة فى جهة اليمين، ومرة عند نهاية اللفة نفسها . وقد ملئت قاعدة الشكلين بزهرة من ثلاث بتلات، كما وضع خط رمحى الشكل بين العلامتين وإذ يلاحظ على الشكل الزخرفى هندسته التثليثية فقد عمد الفنان إلى ملء جوانب القاعدة المستدقة الفارغة بلفتين أساسها خط واحد انطلق من وسط جانبى العلامتين .

أما الجامة (الحلية) الوسطى من العضادة فرغم أنه يبدو لأول وهلة بأن عناصر زخرفته تقوم على لفائف ملتوية فى اتجاه تعاكسى، أى أن الالتواء يبدأ فى الأعلى نحو اليسار وفى الأسفل نحو اليمين، إلا أن المتتبع للشكل يجد غير ذلك، إذ تقوم الزخرفة على جامتى اللوز متداخلتان فيما بينهما، تبرز فى أضلعها الوسطى مراوح بسيطة بقدر الفراغ الموجود بين الجامتين . وقد تكرر هذا التشابك ست مرات كاملة (شكل 22) .

ونظراً للحيز المتبنى قبل نهاية العضادة المشتبه بمساحة شبه المنحرف فقد صاغ الفنان ما يناسب ذلك الحيز فلم يجد أحسن من مروحة نخيلية متدلية نحو الأسفل بينما جعل خلفها من الوسط سعفة بسيطة . وأخيراً وضع الفنان فى المستطيل الأخير جامة تتكون من لفائف موحدة الشكل تقريباً، راعى فى وضعها الاتجاه العمودى التراكبى وكذلك أسلوب التقابل، لتبدو اللفائف وكأنها لوزية أو قلوب مقلوبة .

المقارنة والتحليل :

كان يمكن فقط أن يتجه مسار هذه الدراسة فى العنوان المذكور، ولكن ومن أجل إبراز تفاصيل زخرفة الباب بدقة، قد يسمح - بدون شك - بعقد دراسة تحليلية مقارنة، على ضوء ما سبق، كما يسمح - أيضاً - بمتابعة خط الدراسة بيسر وسهولة، ومرة ثالثة يساعد على تحديد تأريخ الباب والمسجد معاً من خلال تتبع تطور الزخرفة نفسها، ليس فى باب سيدى عقبة ولكن فى طول ساحل المغرب الإسلامى .

ثم إن اتجاه هذا البحث هو محاولة مدى مصداقية تشابه زخرفة هذا الباب ببعض زخارف الشرق القديم، وخاصة التابعة للفن القبطى، كما يشير البعض إلى ذلك وخاصة (بول بلانشى) (2)؛ غير أن الفن القبطى ما هو إلا امتداد " للفن البيزنطى " (3) قلباً وقالباً، فى صيغه التعبيرية من حيث تركيبه الهندسى والتجسيمى للعناصر النباتية والحيوانية والبشرية، كما أنه متشبع بمسحة الفن الاغريقى — الرومانى، حتى أن بعض الباحثين يرون ذلك أمراً طبيعياً، ما دامت مصر تعتبر ملتقى للحضارات القديمة فى تلك الفترة، بدءاً من القرن الرابع للميلاد وما تلاه . (4) .

وربما لا يعنينا هذا كثيراً بقدر ما يعنينا أن نعرف أن الفن القبطى فى مجمل مراحله التاريخية كان قد امتاز بالنقش البارز إلى أقصى درجة البروز فى بداية عهده، ثم مال إلى تسطيح " فى تفصيلاته .. عن خلفية اللوحة مما أثر فى التجسيم ثم كان - تبعاً لذلك - انكمش فى التفصيلات والاقلال منها " (5) كل هذا والفنان الصانع القبطى يجارى محاكاة التجسيم والتشخيص للعناصر البشرية والحيوانية والنباتية دون تمييز، وكل ذلك تحت تأثير الأسلوب الفنى المتأغرق (6) . ويتجلى ذلك بوضوح حينما يتعلق الأمر بإبراز تفاصيل وثنايا الملابس بالخصوص، يضاف إلى ذلك أن القبطى لم يهتم كثيراً بمسألة تساوى النسب والتماثل فى توزيع العناصر الزخرفية المعروفة فى قواعد الفن الإسلامى عامة وزخرفة باب هذه الدراسة خاصة، كما يأخذ بالمباينة بين الملىء والخالى إن وجد فى ذلك طغياناً على الفكرة،

ولا يحرص على بسط ما يعرض فى مساحات كبيرة مخالفة أن يشتت ذلك عليه ما يريد تجميعه . (7) . وبمعنى أدق يعنى أن عدم اتباع الفنان القبطى لفكرة التناسق يجعله يحصل من خلال ذلك على جمالية الزخرفة، بدون وضع صيغ تركيبية متساوية أو متماثلة ومتناسقة، بل بالعكس تعتبر ذلك تحديداً لحرية فكره .

ولعل الذين أشاروا إلى أوجه التشابه بين الزخرفة الخشبية القبطية وبين هذا الباب يعود إلى وجود جزء من منبر محفوظ فى دير سانت كاترين بشبه جزيرة سيناء المصرية، عليه جامات تحتوى على زخارف تجريدية قوامها لفائف منطلقة من نقطة محورية، ولكنها لا تتكرر تكرار زخرفة باب سيدى عقبة، كما أن زخرفة ذلك المنبر أكثر ثراء ودقة وتشعباً فى مختلف الاتجاهات، مما يدل على أن صاحبها كان يمتلك تجارب طويلة مكنته من نسج عمله دون أى تقدير مسبق، حيث بدا الاسترسال واضحاً فى صورة انسيابية رشيقة، رغم فقدان فكرة التناظر والتماثل، مثل ما هو موجود فى باب سيدى عقبة، مما دفع بالباحثين إلى إرجاع مثل هذا العمل إلى بداية القرن السادس من الهجرة/ الثانى عشر من الميلاد (8)، وإن كان يغلب على الظن أنه يعود إلى قبل ذلك بقرن على الأقل .

وانفرد " ج. مارسيه " برأى حاول فيه إقامة علاقة بين عناصر زخرفة باب هذه الدراسة وبين زخارف المسجد الجامع بالقيروان، والمقصورة التى بداخله أيضاً، غير أن زخارف هذا المسجد وما حواليه قد طغت عليه صفة التجسيم واحتوائها على مختلف الثمار، وخاصة كيزان الصنوبر (9)، وادخال التوخيز والشقوق على الأوراق النباتية، كمحاولة من الفنان الصانع لمحاكاة الطبيعة، وهو أسلوب لا ينطبق على قواعد وأنماط الفن الإسلامى القائم على التجريد وتطابق العناصر فيما بينها سواء طرداً أو عكساً كما هو مطبق فى الباب الخاص بهذه الدراسة .

ورغم أن زخارف المقصورة التى شيدها المعز بن باديس الزيرى (الموجودة فى جامع القيروان بتونس) فى بداية القرن الخامس للهجرة/ 11 للميلاد، تعتمد الأسلوب التجريدى البحت، إلا أن تعقيد التشبيكات والتموجات المتراجعة حول

النقطة المحورية والتمديدات الجانبية، والاهتمام بالتفاصيل الدقيقة المشبعة بالتفريعات الرفيعة حول العناصر الرئيسية (10) وهو عكس ما رأيناه فى زخرفة هذه الدراسة، والتى بقيت مناطق الزخارف بدون معالجة فنية صافية، كما أشير إلى ذلك من قبل .

ويمكن أن نلمس بعض التشابه، فى الفترة الزيرية بتونس، بين زخرفتنا ونظيرتها بتونس فى الأشكال اللوزية خاصة فى أحد الأعمدة الحامل لتاج رومانى (11)، ونجد ما يشابه تصميم بعض الوحدات الزخرفية فى باب سيدى عقبة منفذا فى بعض طاقات قبة المحراب بالمسجد الجامع فى القيروان (12)، ولكن الفنان القيروانى لم يجرد المراوح والأوراق النباتية من أصولها الطبيعية، حتى أنه بإمكان الملاحظ أن يحدد أصول تلك المراوح والأوراق بدون أدنى صعوبة، خاصة إذا كانت محملة بالثمار (13)، وهو ما يسمح بالقول بأن الانسان المسلم ما زال يقلد ويحاكى عناصر الطبيعة المعروفة فى الفنون القديمة عامة، بالرغم من محاولته لتحويرها ولو جزئياً .

وقد تطور مثل هذا الأسلوب الفنى فى جميع زخارف عمائر وفنون الأندلس (14)، مع المبالغة الشديدة لزخرفة مهاد العناصر الرئيسية بعناصر ثانوية، الأمر الذى جعلها تكون بمثابة طفرة سريعة لازدهار الحضارة الأندلسية (15) .

ويهدينا تحليل مضمون تلك الزخارف المتنوعة وإيقاعها الموزون إلى الاعتقاد بأن هذا الدافع هو ملاءمة هذا النسق الفنى، ولا سيما الأجزاء المتعددة العناصر، الغرض منه اتباع ذلك النظم التنسيقى والترويح عن النفس بأجزاء أو عناصر زخرفية واضحة غير معقدة إلا من مراوح برزت فى احتشام متردد . ومع ذلك ترتاح العين إليها وينشرح لها الصدر لبساطتها وسهولة تتبعها وتماثل عناصرها، فكأنها تسابيح ودعوات العابد أو شبيهة من الهدهدة التى تقوم بها الأم تجاه ابنها كى تنومه .

ويفى الشكل الفنى، الذى يبدو فى طريق التكوين، بغض الفنان وهو تسجيل ما يشبه التأملات والخواطر فى مجال بعيد عن تعقيدات من التشكيلات العاكسة لغمار

الحياة، فهى ساكنة سكون المنطقة (الصحراء)، ولكنها ستأتى فيما بعد بأكثر تعقيد عند الفنانين اللاحقين . كما أن التجاوز لهذا العمل الفنى الواضح البسيط يترجم صفاء التفكير والروح اللذين كان يتمتع بهما إنسان ذلك الوقت، بل أنه يدل دلالة واضحة على سلامة المجتمع وما يسوده من رخاء واطمئنان فى حياته، مما يوضح ذلك فى عمله الرتيب المدعم بسلامة الوزن المتناغم، وعدم الخروج عن الإطار الفنى المرسوم له، رغم تقيده ـ فى ذلك الإطار ـ بعنصر واحد إلى أن يخرج منه، فيختار عنصراً آخر .

وبجملة واحدة كان عمله هذا نغمة متعددة الأصوات، مما سمح له باستيعاب شحنة التوتر وترتيبها وفق تجاربه الممكنة فى حياته العملية، وتفريغها بالنمط الفنى الذى لم يطرقه أحد من قبله، وهو ما أصبغ على اللوحة (الباب) حرارة خاصة وسحراً فنياً فياضاً إلى أبعد الحدود، ومن ثمة يتضح أثر النضوج الفنى بكل معانيه عن التحرر بل بالابتعاد عن المؤثرات الخارجية تماماً .

ومما سبق يستنتج ما يلى :

ـ أن الزخرفة لباب سيدى عقبة جاءت لتلائم وتناسب مقام ذكرى شخصية عقبة التى اعتبرها السكان المحليون ومنهم حاملو المذهب السنى من الصحابة ـ رضوان الله عليهم ـ ولو بالمولد كما يقال .

ـ وأنها كانت بمثابة تحدٍ للمذهب الشيعى الذى كان يحمله الفاطميون قبل رحيلهم إلى مصر بالمذهب السنى، لذلك بدت لنا تلك الفروقات فى تفاصيل الزخارف لهذا الباب عن بقية العناصر الأخرى الموضوعة للمقارنة .

ـ ومن أجل ذلك كانت زخرفة هذا الباب إسلامية فى عموميتها ومحلية فى خصوصيتها، حيث اهتم صانع الباب بالتقشف الفنى وعدم المغالاة فى تعقيد وتشبيك عناصر الزخرفة، إذ حرص فى ذلك على احترام صاحب المقام أو الضريح ومكانته الدينية ودوره الاجتماعى والسياسى فى تاريخ الإسلام بالمنطقة .

وإذا كانت الزخرفة غير متدفقة وغير متواصلة وأنها متقطعة، فذلك يرجع - بدون شك - إلى المحيط الذى كان يعيش فيه الفنان الصانع، أو إلى تعمده لكى يجعل الزخرفة تنطبق مع البيئة الجافة الموجود فيها الضريح، وهو ما يدفع إلى الاحتمال بأنها تطور للزخرفة المنتشرة فى هذه الربوع بدءاً من الوجود الإسلامى فى مدينة سدراتة رغم اختلاف وتباين العناصر، إلا فى التشابه التشبيكى ونمط تعاقب العناصر فيما بينها، كما تجمعها صفة التجريد، والبساطة والصفاء : بساطة مظهر الصحراء وصفائها، أى أن الفنان جسد من خلال هذه الزخرفة عبق زمانه ومكانه فى تناغم انسانى عميق وعميم . وبذلك القول فإنها - أى الزخرفة - تحمل نكهة تراثية مطعمة بروح العصر، بما يستشف منها التعبير عن الأصل فى صدق وعمق تصوير للإحساس النفسى دون تنسيق وإطناب .

الهـوامـش :

(*) بحث قدم فى الملتقى الثالث للأيام الدراسية حول الفتوحات الإسـلامية بـالمغرب العربى، المنعقد بمدينة بسكرة أيام 21 ـ 23 نوفمبر 1987 .

(1) Marçais; L'architecture musulmane d'Occident ..., Paris, Arts & Métiers Graphique, 1954, p. 71.

Bourouiba; L'art religieux musulman en Algérie, Alger, S.N.E.D., 1973, P. 26.

Marçais; Art musulman de Algérie : Album ..., Alger, 1909, p. 9.

(2) Blanchet; La Porte de Sidi Oqba, in Publi, de L'Association historique pour L'etude de L'Afrique du Nord, Fasc. II, Paris, 1900, p. 7.

(3) ث. عكاشة، الفن المصرى، ج 3، القاهرة، دار المعارف، 1976، ص 1401.

(4) نفسه .

(5) نفسه، ص 1434 .

(6) مرقس سميكة، دليل المتحف القبطى، ... ج 1، القاهرة، المطابع الأميرية، 1930، ص 146 .

(7) عكاشة، المرجع السابق، ص 1437 .

(8) ز.م. حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، بيروت، دار الرائد العربى، 1981، ص 116، شكل 356 .

(9) أ. فكرى، المسجد الجامع بالقيروان، القاهرة، مط. المعارف، 1936، شكل 86 .

ع. بهنسى، الفن العربى الإسلامى فى بداية تكونه، دمشق، دار الفكر، 1983، ص 85 .

وانظر أيضاً :

Marçais; L'architecture ..., fig, 25.

Mosquées de Tunisie, Tunis, Maison Tunisienne de l'édition, ph. 107.

P. Sbag; La grande mosquée de Kairoun Suisse, Copyright, 1963, ph. 68.

J.D. Hoag; Architecture Islamique, Paris, Berget-Levrault, 1982, p. 72.

(10) سباغ، المرجع السابق (الفرنسية)، ص 72 .

(11) نفسه، ص 28 .

(12) Marçais; L'architecture ..., p. 250, fig, 24.

(13) نفسه، شكل 25 .

(14) مورينو، الفن الإسلامي فى أسبانيا (الترجمة العربية)، شكل 280 .

(15) نفسه، شكل 244 .

التركيب المعماري لمساجد تلمسان إلى ما قبل العصر الحديث (*)

افتتاح يسير :

لقد اهتم كثير من المؤرخين المسلمين ودارسي تاريخ الفن وعلماء الآثار على وجه الخصوص بتاريخ المساجد ومورفولوجيتها، ودراسة أنماطها ونشأتها . وبذلك نالت حظاً وافراً من اهتماماتهم، كما حازت حيزاً كبيراً في كتب أولئك الدارسين سواء منهم المسلمين أو غيرهم من الأجانب . وفي هذا المجال نالت أيضاً مساجد تلمسان نصيبها من عناية بعض المهتمين بالآثار الإسلامية في بلادنا، فكان الأخوان ويليام وجورج مارسيه من الأوائل الذين سارعوا إلى تقديم دراسة عن معالم تلمسان (1) . ومع ذلك فقد وجدنا أستاذنا " رشيد بو رويبة " يولي عناية خاصة بمساجد تلمسان، فقدم لنا سفراً قيماً عن ذلك (2)، ومنذ أيام قليلة (بداية سنة 1987) نوقشت في جامعة السوربون بباريس رسالة دكتوراه السلك الثالث تناولت هي الأخرى معالم تلمسان وأنماطها الدينية (3) . إذن فلما نقدم نحن الآن على دراسة هذا الموضوع من جديد ؟ .

إن الجواب على هذا السؤال يكمن أولاً وقبل كل شئ على ما ورد في بعض الكتب من أن المساجد في شمال أفريقيا مستطيلة (4) . ولا تكتفي تلك الكتب بذلك، بل تقدم تعليلات، بسبب ما كان يسود عالم الغرب الإسلامي قبل الفتح الإسلامي من الكنائس، لذلك فهي ترى (أي تلك المراجع) بأن ذلك أمراً منطقياً وسهلاً ميسوراً للفهم، ومن ثمة كانت المساجد في بلادنا مستطيلة الارتسام (5) . ونرجئ مناقشة هذه الفكرة إلى حينها . لأننا نود أن نوضح سبب اشتغالنا بهذا الموضوع؛ فأولاً الرغبة التي تحدونا في توصيل المعرفة الأصيلة للمساجد رغم ما كتب عن هذا الموضوع (6) إلى الجمهور العريض، الذي لا تصله مثل تلك الكتب، كما يحاول هذا البحث أن يبصر الذين تمكنوا من الحصول على الكتب المتخصصة حول أصالة المسجد وتركيبه المعماري، وذلك بواسطة عرض أو تقديم مخططين اثنين، واحد

للكنيسة والآخر للمسجد، فسيتضح لأى كان من الناس سواء العارف والخبير بالآثار أو لغير العارف بها، أن لا تشابه بين التصميمين إطلاقاً .

وكان يمكن أن نمر على مثل ما أشرنا إليه مرور الكرام، إلا أن الذى يتمعن فى التفكير قليلاً، يجد بأن الباب سينفتح على مصراعيه للمناقشة البيزنطية التى لا طائل من ورائها، دون الالتفات إلى ما تحمله تلك الكتب من نوايا . وهنا نؤكد أمراً واحداً وهو أننا لا نسعى، من وراء تقديم هذا العرض، أن ننال من قيمة أصحاب تلك الكتب، ولكن فقط نكرر ما قصدناه أعلاه، وهو توضيح عدم التشابه بين المسجد والكنيسة، وبالتالى سد الثغرة التى من الممكن أن ينفذ منها بعض المتقولين أو الحاملين على الإسلام .

وعليه فإن تصميم الكنيسة رغم تنوعها عبر التاريخ، تقوم على ثلاثة عناصر معمارية، نجملها فيما يلى :

1) المحور (النواة) أو المجاز المركزى أو البلاطة المركزية .
2) المجنبتان، اللتين على يمين ويسار البلاطة المركزية .
3) المذبح أو صدر الكنيسة .

وهى - بهذه الأقسام - لا تخلو من نظام البازيليكا المعروف هى التاريخ الرومانى لما قبل ظهور الدين المسيحى، والتى كانت أساس نظام المعابد لدى الرومان (7)، ونضيف هنا عنصراً معمارياً يختلف كلياً عن المساجد عندنا وعند مساجد العالم الإسلامى قاطبة، وهو أن ارتفاع مجنبتى الكنيسة أقل ارتفاعاً من المجاز المركزى لها، ويقل الارتفاع كلما تضاعف عدد المجنبات، وهو ما يفسر لجوء المسيحيين إلى تكوين العقود المتراكبة (أى على نمط القناطر)، لرفع مستوى سقف المجاز المركزى عن بقية المجنبات (8) . وربما لا نضطر إلى تقديم تفسير عن هذا التركيب خاصة التفسير الاجتماعى السائد لدى المسيحيين، وإنما الذى يهمنا فقط هو التأكيد من أن شكل الكنيسة لا يتصل أبداً بشكل المسجد فى أى بلد من بلاد المسلمين، إلا فى المساجد العثمانية التى ستظهر فى العصور الحديثة (9) .

كما أن وجود فكرة الصحن أو الفناء الذى يتقدم بيت الصلاة فى المساجد الإسلامية، لا يمكن أيضاً أن نربطه بالفناء الذى يتقدم أيضاً الكنائس، فكلا الفناءين يختلفان فى الشكل والوظيفة فمن حيث وظيفة الفناء فى الكنيسة لا نجد له أى دور يؤديه، ولا يتوفر على أى جزء من الأجزاء المعمارية، كالميضأة وغرف عابرى السبيل والمخازن والمكتبات والآبار، إلى غير ذلك من المرافق التى تكون عوناً للمسلمين لأداء حاجاتهم الحياتية والروحية . وسنرى فيما بعد أن الصحن فى بعض مساجد تلمسان كان يقوم بدور بيت الصلاة أثناء فصل الصيف فى المساء بالخصوص، بينما بقيت بعض أفنية الكنائس مغلقة تتصل بداخل الكنيسة مباشرة بأبواب صغيرة، وتطل عليها بنوافذ وضعت فى الجدار الذى يفصل الكنيسة عن الفناء نفسه (10) .

ونأتى هنا إلى عنصر هام من العناصر التى توجد فى كل من الكنيسة والمسجد خاصة فى عالم الغرب الإسلامى، وهو السقف . فالمعروف عند الرومان أن مجاز البازيليكا المركزى أو الأوسط كان سقفه هرمياً أو جمالونياً حسب تعبير بعض الأثريين، نتيجة توفر المادة الخام من الخشب والقرميد " وسار الأسلوب المسيحى من هذه الناحية أيضاً، وهو يتبع التقاليد الرومانية فى تغطية الأسقف " (11) وهنا نلاحظ ابتعاد المسلمين الأوائل فى شمال أفريقيا عن هذا الأسلوب الهرمى (الجمالونى) فى تسقيف المساجد، إذ تركوها مستوية ومسطحة، (ما عدا مساجد البلاد التى تتوفر على الفصول الممطرة)، عمادها : الملاط الممزوج بالدبش الحجرى، ختمت بصقل من المونة الناعمة الصلبة فى نفس الوقت . ولم يستعمل مسلمو المغرب الإسلامى وخاصة فى الجزائر والمغرب الأقصى السقف الهرمى إلا فى العهد المرابطى ومن جاء بعدهم . وسنعود إلى هذه المسألة لنوضح الابتكار الإسلامى فى هذه المنطقة، لنعرف خلو التأثير المسيحى فى ذلك .

هذه بعض الملامح التى توضح الاختلافات الجوهرية بين الكنيسة والمسجد، والبون ـ كما رأينا ـ شاسع بين الهيكلين المذكورين وستتجلى لنا هذه الاختلافات حينما نتعرض لنظام المساجد فى تلمسان وتوجيه الأساكيب الموازية لجدار القبلة

والبلاطات العمودية له، ثم توزيع العناصر الزخرفية بحسب أهمية المكان في المسجد .

وعسى أن يكون هذا العرض قد أسهم في إزالة بعض الغموض لدى بعض المتأثرين بمثل هذه الأحكام؛ والتي ما كنا نود أن نسمعها أو نقرأها من الكتب، خاصة التي تم تأليفها من الباحثين العرب . إذ لا نتعجب أن تصدر من الغربيين، وخاصة منهم المستشرقين الذين يبحثون ـ طبعاً ـ إعلاء شأن حضارتهم، ولو كان ذلك على حساب الموضوعية العلمية .

ومهما كان من أمر فالواجب منا أن نعرف بآثارنا وما تزخر به من ابتكارات صميمة أصيلة، وإبداعات جديدة، تجعل الجميع يشهدون لأجدادنا بإسهامات حضارية على مستوى العالم الإسلامي ككل، وليس في هذا من مبالغة، فسيتأكد لدينا بعد قليل صدق ما نرومه، كما سنبرز أيضاً فضل أهل هذه المدينة في بعض العناصر المعمارية المطورة على أيديهم .

تصاميم مساجد تلمسان :

إن أهم ما يميز مساجد تلمسان لما قبل العصر الحديث أمران، أولهما : بناؤها في مرحلة واحدة (12)، أي توفرها على جميع المرافق المعروفة في المساجد، وهي بذلك قد أنجزت بدون نقص، كما حدث للعمارة المساجدية الأولى، مثل مسجد الرسول ــ صلى الله عليه وسلم ــ بالمدينة المنورة، ومسجد القيروان بتونس، ومسجد قرطبة بالأندلس، وغير كثير في المرحلة الأولى للمساجد . وأنها ــ ثانياً ــ لم تخضع للإضافات والزيادات الكبيرة من طرف الأمراء الآتين بعد الذين أمروا بإنشائها، اللهم إلا بعض الأجزاء البسيطة كوسائل التدعيم، والتي لا تغير من ارتسام المسجد في شئ .

وثانيهما : امتيازها بوحدة التصميم والهيكل . وقد امتدت هذه الميزة إلى وقتنا الحاضر . وفي هذا دلالة ساطعة على تمسك الأهالي بأصالتهم الحضارية، وأن هذه الوحدة في تصميم المساجد بهذه المنطقة بالذات قد شملت حتى المساجد الصغيرة .

ولذلك فمن السهل جداً تفهم بل تتبع وتوجه الخط التاريخي لمساجد المنطقة في تناسق بديع مركز، بدءاً من العهد المرابطي إلى وقتنا الحالي .

فبغض النظر عن حجم المسجد في هذه المدينة فإنه يتكون من قسمين رئيسيين، هما : 1) بيت الصلاة، 2) الصحن، المحاط بالمجنبتين الملحقتين ببيت الصلاة، واللتين كانتا في المساجد الأخرى منفصلتين عنه . ويتوقف عدد أساكيب المجنبتين تبعاً لسعة وضيق بيت الصلاة والصحن معاً . ففي المسجد الكبير (الأعظم) ــ 530 هـ/ 1136م ــ توجد ثلاثة أساكيب في المجنبة الشرقية، وفي المجنبة الغربية أربعة منها . وأسكوب واحد في كلا المجنبتين في كل من مسجد سيدي الحلوي (754 هـ/ 1354م)، ومسجد أبي مدين (739 هـ/ 1338م) .

وهناك بعض المساجد الصغرى التي تحتوي فقط على بيت الصلاة، كمسجد أولاد الامام (700 هـ/ 1300م)، ومسجد أبي الحسن (696 هـ/ 1296م) المحول إلى متحف منذ العهد الاستعماري إلى يومنا هذا .

وإذ نعتبر المجنبة جزءاً من بيت الصلاة أو امتداداً لها فلأن بلاطاتها تتجه في خط مستقيم عمودي على جدار القبلة إلى عمق نهايته، أي أنها على نفس المستوى الذي ينتهي إليه سقف المسجد . وفي هذا دليل على الاختلاف الكبير بين شكل المسجد العضوي وشكل الكنيسة القائم على التداخل في الأجزاء والارتفاع والانخفاض في هيكل المعبد المسيحي، والذي يجسد التفاوت الطبقي عند المسيحيين، والتفرد في العبادة أحياناً في مكان منزو خاص بفرد من الأفراد .

كما يتفاوت عدد أساكيب وبلاطات المساجد في مدينة تلمسان، وذلك تبعاً لأهمية المسجد نفسه، وتبعاً لأهمية المكان الذي وجد فيه المسجد . فالمسجد الأعظم يحتوي على ستة أساكيب موازية لجدار القبلة، يفصل الثلاثة أساكيب الأولى بائكة من العقود المفصصة موازية لجدار القبلة أيضاً، وتكررت هذه البائكة أمام واجهة الصحن المدعمة بدعامتين متقاطعتين (متراكبتين) في المجنبة الشرقية بسبب

انخفاض مستوى الأرضية للمجنبة، وعلى ثلاث عشرة بلاطة عمودية على جدار القبلة .

غير أن الأهمية التى استحوذت عليها البلاطة المواجهة للمحراب قد جعلت المرابطين يولونها عنايتهم الخاصة، ويتمثل ذلك فى عدة اعتبارات، منها على وجه الخصوص :

- أنهم جعلوها أعرض البلاطات، وزودوها بعقود حدوية مرتفعة ومنتفخة أو قل منفتحة بصورة ملحوظة، وإمعانا في زيادة انفتاح الأفواس ازدانت حوافها بقويسات متجاوزة، حتى لا تغطى هيكل المحراب الذى يتصدرها، مما ساعد على أن تكون كمية الإبهار الضوئى كبيرة جداً بحيث يبدو المحراب كجوهرة متلألئة فى النهار وفى الليل على السواء . وذلك لما للمحراب من قدسية خاصة عند المسلمين عامة ومن معان روحية يتعلق بها المسلم .

- إضافة إلى ذلك فقد أمكن هذا الاتساع للبلاطة بأن تمكن المرابطون من بناء قبة المحراب ذات التخاريم الجصية الدقيقة، ومن بعدهم أضاف الزيانيون قبة موالية لها على نفس النمط ولكنها صماءة البدن (15)، وإن كانت أقل اتقاناً وجودة من حيث الزخرفة للقبة التى تتقدم المحراب، فضلاً عن عدم احتوائها علىالتخاريم الجصية، التى ينفذ منها الضوء لتنوير بيت الصلاة وخاصة بلاطة المحراب .

وقبل أن نذكر بالقضية التى انطلقنا منها فى بداية هذا العرض نود أن نشير إلى مقاسات المسجد الأعظم بتلمسان، لنرى أن المسجد يغلب عليه طابع التربيع، إذ تبلغ مقاسات أطواله 60 م فى 50 م (16)، ولو قمنا بحذف الجزء المتصل بالمئذنة وما يوجد أمامها، المضاف من طرف الزيانيين فيما بعد (17)، فستكون الأطوال حتماً 50 فى 50 م، وبذلك لا نجد أثراً للاستطالة أو حتى شبه الاستطالة للمسجد، ومن ثمة فلا يجرؤ أحد بالقول أن هناك ثمة تشابه بين هيكلين متعارضين فى التركيب بل فى الوظيفة، فالمسلمون يقومون فى صفوف موحدة متراصة لا أثر للفجوات والثغرات بينهم، كما أن الأسبقية لأى أحد منهم فى الصف الأول لا تكون إلا بالتبكير - كما أشار إلى ذلك رسولنا الكريم سيدنا محمد - صلى الله عليه وسلم -

ومن هنا جاءت فكرة استعراض بيت الصلاة فى المسجد، لنيل الجزاء الأوفى (18) لأوائل الحاضرين .

وطبعاً فإن بلاطات وأساكيب بقية المساجد الأخرى بتلمسان أقل عدداً، سواء الموازية أو العمودية على جدار القبلة، وقد أشرنا إلى ذلك بأنه يعود بالدرجة الأولى إلى المنطقة أو الحى وكذلك يرجع إلى صغر حجم المساجد فى المدينة وإلى كثرتها المنتشرة بين حارات المدينة . ولكن هذا التشابه فى مساجد مدينة تلمسان لا يسير على وتيرة واحدة، فالمسجد الذى بنى فى المنصورة على يد المرينيين ينقطع خط امتداد بلاطاته نحو المحراب، إذ اكتفى المعمار بوضع ثلاثة صفوف من الأساكيب الموازية لجدار القبلة بدون تدعيمها بصفوف من البلاطات، وهو فى هذا يعد قريب الشبه بمسجد حسن فى الرباط (19)، وذلك لوجود المربع الكبير الممهد لحمل قبة المحراب .

والذى يجذب الانتباه فى مساجد المدينة كونها تمتاز بدعامات متقاطعة (مركبة)، وهذا التركيب يسهل توجيه العقود (الأقواس) الحدوية من موازية إلى عمودية على جدار القبلة، والاستغناء عن الأعمدة التى اعتاد المسلمون القدماء أقامتها فى مساجدهم (20)، وقد سمحت تلك العقود الحدوية بتسرب الضوء إلى عمق بيت الصلاة، ومن ثمة تنويره بالابهار الضوئى، كما أن للعقود أيضاً دوراً رئيسياً فى تحمل وتوزيع ثقل الجدران والسقف من جهة، ومن جهة أخرى فإن اتباع نمط واحد للعقود (21) له أكثر من دلالة ومن معنى، فإنها سمة الطراز المتبع فى المعمارة المغربية منذ استعمالها فى مسجد القيروان، بحيث أصبحت علامة مميزة فى عمارة الغرب الإسلامى، فضلاً عن ميزتها المعمارية فى توزيع الثقل الذى عليها (22)، وكذلك لاقتصاد المادة البنائية لكل من الجدار والعقد أيضاً، دون أن نغفل الناحية الجمالية التى تتحلى بها خاصة فيما يخص شكلها التعاقبى من تضييق فانتفاخ وتضييق .

وإذا كان المعمار قد جعل نصب عينيه عنصرين رئيسيين فى بناء العقود المتجاوزة (أى الحدوية)، وهما :

- ادخال كمية كبيرة من الضوء إلى بيت الصلاة، وبذلك يبدو علوه مرتفعاً جداً .
- والتقليل من مادة البناء واقتصادها لبناء أقسام أخرى، فإننا نستطيع إضافة احتمالين آخرين من تشكييل مثل هذه العقود، وهما :
- التحرر من العقود التامة (النصف الدائرية)، والتى كانت مشاعة عند الرومان ومن بعدهم البيزنطيين .
- الحصول على الناحية الجمالية للعقد، وذلك من خلال تكرار الانحناء التعاقبى له من الانطلاقة فى الاستدارة إلى الاستدارة المنفرجة ثم العودة إلى تضييق العقد حول نفسه، أى أن له عدة مواصفات هى : الخصر من أسفله، والاستدارة من وسطه، وأخيراً الانغلاق حول نفسه، وفى هذا ما يدل على المعاناة الفكرية للمعمار المسلم . ثم أليس فى هذا محاولة للتحرر من ربقة العقود الكلاسيكية، والشعور من المسلم بضرورة الحصول على ابتكار جديد، يشعره بأنه صاحب ريادة لحضارة مشعة، خاصة فى فن الريازة، فضلاً عن جماله الرشيق الأنيق، والذى ينساب وكأنه نوتة موسيقية حالمة رتيبة، ولم يكلفه ذلك إلا تشكيل إطارين (عبوتين) من الخشب، لكل منهما محيط بأقل من نصف الدائرة . وبتلاحمهما ينتج العقد المنكسر المتجاوز، والذى اعتبر كعلامة مميزة فى عمارة بلدان المغرب الإسلامى (23) بما فيها الأندلس " وأن هذا النوع لم ينتشر فى العمارة العربية فى الشرق الإسلامي، مثلما انتشر فى الغرب الإسلامى المبكر، وأصبح من أشهر مميزات العناصر المعمارية هناك ." (24) وهذا لا يعنى أن هذا العنصر المعمارى من ابتكار مسلمى هذه المنطقة، بل وجدت نماذج منه فى بعض مدن آسيا الصغرى ابان العصر المسيحى (البيزنطى) والساسانى، ولكن بشئ من الاختلاف بين النمطين، فقد رأيناه عندنا فى شبه استدارة عند المنبت، بينما بقى مستقيماً فى العالم الآخر، وايوان كسرى أبرز مثال عن ذلك (25) . وسنعود إلى زخرفة العقود فى الجزء الخاص بالزخرفة فى مساجد تلمسان، ولو بشئ من الاختصار .

السـقـوف :

ترتكز سقوف مساجد مدينة تلمسان المسنمة (الجمالونية) فوق جدران البلاطـات العمودية على جدار القبلة، وشملت هذه الطريقة كل المساجد المرابطيـة والتـي تلتهـا من بعدهم (26) . وقد حافظ أهل هذه على هذا النمط إلى وقتنا الحالي وهي ظـاهرة حميدة يشكرون عليها .

وتكوين السقوف على هذه الصورة يرجع إلى عدة أسباب، منها ما يرجع إلـى " الإرث التاريخي " الذي كان بدوره يخضع للعوامل الطبيعية المزدوجة : من برودة الطقس بالدرجة الأولى، وحرارتـه . فبقايا الأدلـة التـي كـانت تتوفـر عليهـا العمـائر القديمة خاصة منها الجبهـة المثلثـة للمبنـى أو للمعبـد ومـادة القرميد سـاعدت كثيراً المشتغلين بالآثار على تفهم تكوينـات السـقوف . وقـد عمـت هـذه الظـاهرة للسـقوف المسنمة كامل بلدان البحـر المتوسـط . غير أن السـقوف المسـنمة فـي غـرب العـالم الإسلامي، ومنهـا تلمسـان طبعـاً، تبـدو فريـدة نوعـاً مـا . فهـي تقـوم علـى تكوينـات هندسية غاية في الدقة والاتقـان (27)، فضـلاً عـن العنـاصر الزخرفيـة التـي تتوفـر عليها، والتي سنشير إليها في حينها، روعي في وضعها الترتيب التوازني المـزدوج، مع حوامل (مساند) مجازية، تكون عوناً للرافدات الخشبية مـن تحمـل ثقـل السـقف . وتمتاز بعض أجزاء من سقف البلاطة المركزية بنوع من العمل الجـاد المتقن فنيـاً، فالصانع اهتم بها أيما اهتمام، وحرص أشد الحرص لأن يؤدي عملـه بكـل مـا أوتـي من مهارة، تمثل ذلـك فـي العمـل التركيبي للسـقوف التـي بيـن القبتيـن فـي البلاطـة المذكورة في مسجد تلمسان الكبير بالخصوص، فرغـم كونـه (أي السـقف) مسـنم إلا أنه يتكون من عدة حاملات منخفضة، تمتد فوقها رافدات بسيطة لا أثر للعمـل الفنـي فيها، ثم تمتد فوقها حوامل مجازية مزخرفة، هي بمثابة دعامـة للرافدات التـي تمتـد عرضياً بين جداري البلاطة وفوق أطراف تلك الرافدات اسـتند السـقف المـائل لتلـك البلاطة الوسطى . وقد سمي هذا النظام " بالهيكل المؤلف من العرق المثبت " (28) الذي لم يكن واسع الانتشار وخاصـة فـي مجـال الزخـرف الفنـي، ذلـك لأن المسـجد الأعظم قد استحوذ على اهتمـام الفنـانين، وبقيـت تلـك المسـاجد الأخـرى بـدون ذلـك

الزخرف، ما عدا مسجد أبى الحسن، وبعض القطع المتبقية من مسجد الشيخ الحلوى (29)، رغم أن مادة الجص قد حلت محل الخشب فى المرحلة الثانية من تجديد مسجد أبى مدين، إلا أنها بسيطة إذ تعتمد فقط على الأطباق النجمية وشبكة المعينات والدوائر المتداخلة والعرانيس البرعمية .

القـــبـــاب :

أما بقية العناصر المعمارية التى يجب الوقوف عندها قليلاً فهى القباب . ورغم كون هذين العنصرين شائعان قبل انشاء مساجد تلمسان إلا أن ما يميزها هو الابتكار المستحدث فيها إبان العهد المرابطى . فقد أنشأ المرابطون فى المسجد الأعظم لهذه المدينة القبة المعرقة بواسطة قطع من الآجر . وطريقة بناء هذه القبة تمت عن طريق استحداث عنصر المقرنص (المقربص) المشكل بواسطة حنيات صغيرة (طاقات) صماء ركبت بنمط التدرج المعقودة، حتى أصبحت ذات جوفات مثلثة . وقد وضع المقرنص فوق طنف القبة أو افريز قاعدتها، وزع كما يلى : واحد فى الركن واثنان فى كل ضلع من أضلاع القبة . وبين كل حنية المقرنص ثبتت القاعدة التى ينطلق منها ضلعان من أضلاع القبة، بحيث تكون بداية كل ضلع فى جهة وينتهى عند الجهة المقابلة لها، وهكذا تشابكت ضلوع القبة حتى ارتسم شكل الطبق النجمى الذى بلغت مجموع ضلوعه أربعة وعشرون ضلعاً . وملئت الفراغات التى بين الضلوع بزخرفة الرقش العربى (الأرابسك)، كما سنرى ذلك بعد قليل .

وقبل أن ننتقل إلى بقية قباب مساجد هذه المنطقة، نشير إلى أن مثل هذا النمط التركيبى للقباب، ليس من ابتكار مسلمى الغرب الإسلامى فقد سبق أن عرفته بعض البلدان مثل فارس إبان عهد أردشير الأول (30) وكذلك القباب المتنوعة فى عمائر الأندلس، وخاصة فى المسجد المعروف بيبب مردوم (31) فى طليطلة، وإنما تبقى قباب تلمسان تمتاز عما ذكر بالإغراق الفنى والموضوعات النباتية والتفريعات المتقابلة الرشيقة للزخارف المبالغ فيها إلى حد الإعجاز .

كما تمتاز القباب الأخرى لمساجد تلمسان بتشكيلات معقدة من المقرنصات، شملت تقريباً كل المساجد بما فيها مساجد المغرب الأقصى، وإن كانت فى الواقع قد ظهرت وانطلقت منها . وأماكن هذه القباب انحصر دائماً فى البلاطة المركزية المواجهة للمحراب، وأحياناً فى مداخل المساجد، وأحياناً أخرى ينتهى بها سقف المحراب نفسه، كما هو الشأن فى محراب مسجد أبى مدين (32) .

وتقوم فكرة شكل حليات المقرنصات على ما يسمى فى الفن الإسلامى بالتشكيل الجزئى، أى أن شكل المقرنصات ذاتها تحتوى على حنيات مقعرة معقودة الأعلى، ركبت بوضع التناوب . ويسمح شكلها المستدق من الأعلى على ملء أركان القبة بشكل مستدير، كما أنها عوضت القطع الآجرية التى لا تمنح للمعمار حرية التصرف لتشكيل بدن القبة المستدير القائم على مختلف السطوح ذى التعقيدات المختلفة من بروز وتجويف إلخ ..
غير أن الجديد فى المقرنصات المغربية ومنها التلمسانية كونها ذات عدة وجوه أو سطوح، وبعبارة أوضح ذات أشكال منشورية متراكمة . وبجمع تلك القطع المنشورية إلى بعضها البعض بواسطة التدرج تبعاً لاستدارة بدون القبة بحيث يعجز الإنسان عن اعطاء صفة ما لها، إلا أن يقول بأنها بلغت حد الإعجاز لتلك الدلايات أو الهوابط والصواعد البارزة والغائرة معا .

واختلف باحثو الآثار الإسلامية حول بداية ظهور المقرنص، كما لم يستطيعوا تحديد طرق الانتقال فيما بين المدن الإسلامية، وان كان الراجح أنه انتقل " على نحو مختلف فى عديد من مناطق العالم الإسلامى، فى وقت واحد وبشكل مستقل " (33) ولكن فى اعتقادنا فإن الدلايات أو الهوابط المقرنصة لم يكتب لها الانتشار الواسع إلا فى حدود ضيقة من الغرب الإسلامى، ولم تتعد نطاق مدينة بلرم الإسلامية، خاصة فى بداية ظهورها بالمغرب الإسلامى . ذلك أن هذا العنصر قد شكل من مادة الخشب تغطى المقصورة الملكية فى بلرم، وقد دلت الوثائق التى تتصل بها على أنها ترجع إلى ما قبل عام 1141، وتتآخى على أكمل وجه مع

القبوات الأسبانية مما يثبت فى يقين أن مصدرها فن المرابطين . وقد تمت فى عهد الملك النورمندى روجر الثانى . وكان شديد الولع بكل ما هو عربى . (34) .

ولولا الاختلاف فى الشكل لقلنا أن مصدر ومنبت هذه المقرنصات هو قلعة بنى حماد (398 هـ/ 1007م) . فمقرنصات هذه المدينة مستطيلة تتشابك فيما بينها بواسطة قنوات مثلثة تملأ بالملاط (اللقا) . وقد برنقت هذه المقرنصات الحمادية باللون الأخضر الزرعى .

وهكذا نلاحظ أن المرابطين كان لهم الفضل فى ابتكار عنصر جديد، استساغه كثير من الفنانين المعماريين لتشكيل قبابهم فى مختلف العمائر، كما تركوا إرثاً تاريخياً لخلفائهم الموحدين، الذين انغمسوا فى فنون الزخرفة المعمارية بلا حدود .

المحاريب :

بالرغم من أن المحراب لم يكن معروفاً فى العصر الإسلامى المبكر ولم يستحدث إلا عهد عمر بن عبد العزيز (37)، الذى شكل حنية مجوفة فى مسجد الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ بالمدينة المنورة؛ ومنذ ذلك الوقت اهتم المسلمون بهذا العنصر الروحى فأبدعوا فيه أشكالاً مختلفة تراوحت بين المسطح والمتوسط التجويف وعميقه (38)، إلا أن الصناع فى مدينة تلمسان على عهد المرابطين اتخذوا شكلاً موحداً للمحاريب فى مساجدهم، وهو الشكل المتعدد الأضلاع أو كما يقول الأستاذ " بو روبية " بأن المرابطين هم " أول من أعطى المحراب شكلاً سداسياً " (39) . وذلك فى كل مساجد هذه المدينة حتى التى تنتمى إلى العبد الوادية والزيانية والمرينية، بغض النظر عن التفاوت الحجمى لها . ولكن الملفت للانتباه أن محراب مسجد ندرومة المعاصر للمسجد الأعظم بمدينة تلمسان لا يتشابهان، فمحراب مسجد ندرومة يغلب عليه طابع التدوير، ومثله فى ذلك مثل محراب الجامع الأعظم بقرطبة، وإن كان محراب هذا الأخير أكثر ضيقاً فى بدايته مما يجعله قريب الشبه من الشكل الأجاصى (40) فى تصميمه . ومع ذلك فقد وجدنا الموحدين قد استمسكوا بهذا النمط فى مساجدهم بدءاً من مسجدهم الأول بتنميل (41) . ولم نشر

إلى محراب الجامع الأعظم المرابطى بمدينة الجزائر، لكونه أصبح غير ذى أهمية بالنسبة لعلم الآثار، بفعل التجديدات الكثيرة التى طرأت عليه، نتيجة تعرضه المستمر للقذائف الأوروبية التى كانت تنهال على المدينة وعليه طوال العهد العثمانى حتى قبيل الاحتلال الفرنسى للجزائر سنة 1830 .

ومحاريب مساجد تلمسان بالخصوص تمتاز بكسوة فنية رائعة أبهرت دارسى الآثار الإسلامية، وتعجبوا منها أيما اعجاب، خاصة وأنهم يعلمون أن المرابطين غير مبالين لبهرج الحياة وزينتها، وزادت حيرتهم أكثر حينما طرأ هذا التغيير المفاجئ فى حياتهم البسيطة، دون أن يمروا بالمراحل الترتيبية للنضوج الفنى . ولذلك فقد تتجلى تلك الحيرة حينما تلاحظ وحدة الفن الزخرفى بينهم وبين فنانى قرطبة على وجه الخصوص، وهذا ما يستلزم منا التركيز عليه أولاً على زخارف المسجد الأعظم ثم المساجد التى تليها فى التاريخ .

فواجهة محراب الجامع الأعظم تمتاز بثرائها الفنى القائم على تهيئة المساحة الجصية ثم تحديد النطاقات ـــ أفقياً وعمودياً ـــ التى تحفر فيها الآيات القرآنية بالخطين الكوفى والنسخى، وملء كوشات العقود بالزخرفة المجردة (الرقشية) . كما أنها تمتاز بعقودها الحدوية مثلما هى سائدة فى عمائر المغرب الإسلامى، كما أشرنا من قبل، وبذلك حافظت تلمسان على النمط المعروف فى واجهات المحاريب بالأندلس (42) والعقود التى يزدان بها مدخل مسجد المهدية بتونس (43)، وواجهة باب مكتبة المقصورة بجامع عقبة بالقيروان (44) .

هذه أهم مكونات المحاريب فى مساجد تلمسان وما يماثلها فى بعض الأماكن من المغرب الإسلامى والأندلس . وإذا أردنا أن نذكر بعض عناصرها الزخرفية، فسنجملها فيما يلى :

ـ الزخرفة النباتية، وهى الطاغية عليها .

ـ الزخرفة الكتابية .

ـ الزخرفة الهندسية .

فالزخرفة النباتية القديمة ترجع إلى عهد المرابطين، الذين تأثروا بالفن القرطبى الأندلسى بل باستطاعتنا القول أنهم استعانوا بفنانى الأندلس . وهى قد اتسمت بالعناصر شبه المجردة، والتى تحاكى مظاهر الطبيعة ولو بشئ من التبسيط . قوام عناصرها موضوعات توريقية موخزة الأطراف ومشقوقة البتلات . رتبت بنمطين رئيسيين، الأول روعى فى ذلك الأسلوب التناظرى والتماثلى . الثانى عكس ذلك، إذ مدت الأوراق بحسب ما تسمح به المساحة المراد ملؤها بتلك الورقة. ولذلك يلاحظ على وضعها التركيبى عدة أوجه، فهى تنحنى يمنة ويسرة، وتتماوج فى صعود واختيال . كما تمتاز زخرفة محراب المسجد الكبير أيضاً بالمهاد المشكل بالعروق الرفيعة وضعت فى شكل لفائف لولبية (45) . تتخللها أحياناً بعض الثمار . وقد حصرت هذه الزخرفة فى جبهة عقد المحراب داخل السنجات (46)، التى تنتهى بشريط من سلسلة الأقواس المزدوجة، يعقبها شريط زخرفى مورق . أما كوشتا العقد فقد شغلت بنفس عناصر السنجات مع عدم مراعاة توجيه الأوراق فى اتجاه معين .

ويلاحظ على قبة المحراب المخرمة العمل الجدى، حيث أفرغ الفنان طاقاته وخيلاته الفنية، بالرغم من أن تخاريم القبة تتكرر فى وحدة متعاقبة ومتناسقة تناسقاً بديعاً . حفرت عناصرها بالازدواجى المتطابق (أو الأسلوب المرئى المتعاكس) .

وباستطاعتنا القول أن المساجد التلمسانية فى العهدين : الزيانى والمرينى قد حافظت على التوزيع الزخرفى لواجهات محاريبها، ولكن العناصر الزخرفية أصبحت غير مجسمة، كما هى عند المرابطين والقرطبيين، بل ذات مسحة ملساء بسيطة أو مركبة ومجردة من أصولها الطبيعية، بحيث لا يمكن للإنسان أن ينسبها إلى أى عنصر من عناصر الطبيعة . ولكن روعى فى انجازها ترتيب صفة التماثل والتناظر بصورة دقيقة (أى التقابل المرئى)، فضلاً عن دقتها وصغر حجمها .

وإذا جاز لنا أن نستطرد فى تحليل الزخرفة المذكورة، فإننا قد لاحظنا أنها تقوم على عنصر واحد رئيسى يتكرر تقريباً بنفس الأسلوب، مع ما يتخلله من عناصر فرعية هى بمثابة أرضية له، فإن هذا النسق الفنى يمكن أن يربط بفكرة التوحيد (أى

بالأصول ثم الفروع) المعروفة خاصة عند الموحدين، وأن الصفاء الذى يسود هذه الزخرفة هى الطلاوة التى يتحلى بها الدين الإسلامى عامة .

الزخرفة الكتابية :

نقشت هذه الزخرفة فوق مهاد (أرضية) من الموضوعات النباتية المعرقة . وكانت الزخرفة الكتابية على نمطين من الخط، هما الخط الكوفى المورق، والخط النسخي المورق أيضاً . ورغم أن الخط الكوفي في عهد المرابطين كان يلقب بالخط الكوفى المتقن العديم من النهايات المورقة والمهاد النباتى أيضاً، إلا أنه ظهر فى المسجد الكبير على نوعين مختلفين فالنطاق الذى يعلو عقد المحراب حفرت فيه الآية (يغشي الليل والنهار يطلبه حثيثاً والشمس والقمر والنجوم مسخرات بأمره ألا له الخلق والأمر تبارك ..)، من سورة الأعراف، الآية 54 . امتازت ألفاته ولاماته بالتوريق الموخز، زيادة على المهاد ذى التفريعات النباتية مع ثمارها (47) . بينما نجد الخط الكوفى فى اللوحتين اللتين على جانبى جدار المحراب مشوهاً، حروفه غير متناسبة ولا متجانسة، احتفظت ألفاته ولاماته بالنمط الأول، وتنوع فى الحرف الواحد، فضلاً عن خلو المهاد المتشبع بالموضوع النباتى .

غير أن الكتابة الكوفية فى المساجد الأخرى لما بعد العهد المرابطى امتازت بالرواء والإشراق والطلاوة، رغم صعوبة قراءتها (48)، بما يدفع إلى القول أنها انجزت بواسطة القولبة .

وحظى الخط النسخى باهتمام الفنان غير المرابطى، وعرف بنضجه الفنى على أيدى الفنانين الزيانيين ومن جاء من بعدهم، حيث امتلئت واجهات جدران القبلة فى مساجد تلمسان . ويمتاز هذا النمط من الكتابة بكونه ذو طابع خاص، له صفة الميلان وشبه التمديدات الأفقية نسبيا، بدل الاتجاه المستقيم والاستدارة المتقنة، والاختصار فى الحروف (أى عدم اتمامها كاملا)، وخلوها من التجانس العضوى . ورغم ذلك فإنها تمتاز بمسحة خاصة . كما تمتاز بتداخل وتراكب حروفه، وامتدت تفريعات المراوح فى الفراغات التى بين الحروف، زيادة عن كون الحروف غير

منقطة تماماً (شكل 7) . ومواضيع الزخرفة الكتابية فى المساجد العبد الوادية تتراوح بين ذكر بعض الآيات، خاصة الآيات : 35، 36، 37 من سورة النور، وآيات : 102، 103 من سورة آل عمران، وجزء من آية 33 من سورة مريم، وغيرها من الآيات المقتضبة، ثم كذلك الاستعاذة من الشيطان وبعض الكلمات التى تدل على التمنى والبسملة والتصلية .. ويجب ان نعترف أن زخارف مساجد تلمسان لا يمكن أن نغطيها فى هذه العجالة، فهى تستحق دراسة جادة أكثر .

الزخـرفـة الهنـدسـية :

اقتصرت هذه الزخرفة على تطويق الزخرفة الكتابية والنباتية، سواء فى شكل مستطيلات، أو حول العقود وكوشاتها، كما أن تلك الخطوط أنجزت بشكل أخاذ ملفت تشد إليها أنظار المعجبين، بحيث تغور أو تضيق أو تتسع، كما أن عمق قنواتها مختلف، وليس لأثر الشطف فيها . وقد شكلت بعض العناصر الهندسية كالمربعات الثمانية الرؤوس، والأقواس المتدايرة، فضلاً عن الدوائر والحليات الصماء وغيرها ...

المـــآذن :

أهم ما يميز المآذن التلمسانية شكلها التربيعى . ورغم أن هذا الشكل للمآذن كان معروفاً فى المغرب الإسلامى والأندلس على حد سواء، إلا أن المرابطين الذين بادروا إلى بناء المساجد فى مدينة تلمسان وغيرها من مدن القطر الجزائرى، فانهم لم يشفعوا مساجدهم بالمآذن وإلى الآن لم يتوصل أحد إلى معرفة كنه ذلك، مع العلم أن دور المئذنة هو إيصال صوت المؤذن إلى أقصى مدى ليسمعه الناس فيهرعون إلى الصلاة كما أنها تجسد عظمة وسماحة الدين الإسلامى وصفائه . وليس هناك — فى نظرنا — إلا احتمالاً واحداً فسر انعدام المآذن فى العهد المرابطى، وهو أنهم ربما لم يهتموا بالمظهر الخارجى لمبانيهم، فأرادوا أيضاً أن يتباهوا بأعمالهم بعناصر تبرز تلك الأعمال . فمساجد المرابطين لم تكن مظاهرها الخارجية مزدانة بأى موضوع زخرفى، إذ كانت بسيطة لا أثر فيها للعمل الفنى، وساد الجانب الزخرفى

فى البلاطة المواجهة للمحراب وفى المحراب نفسه، كما مر معنا من قبل . ومعنى هذا أن للزخرفة الفنية عند المرابطين مكانة خاصة، وأنهم ربطوها بالقيمة الدينية، فحفظوها فى المكان الذى ينتصب فيه الامام . وبما أن المئذنة لا تقل قدسية عن المحراب، وبما أن المرابطين لا يرغبون فى إبراز الجانب القدسى (الروحى) لعمارتهم خارج بيت الصلاة فإنه من الممكن جداً أن يكون السبب فى عزوفهم عن بناء المآذن . وقد نضيف إلى ذلك أن معاصريهم الحماديين قد كانت لهم مئذنة مربعة (398 هـ/ 1007م)، وأنها امتازت بفتح النوافذ والمشكاوات المزدانة بالقويسات المشرشرة مع تطعيمها بقطع من الزليج الملون، وأن كانت هذه العناصر المذكورة قد اقتصرت فى الواجهة المطلة على الصحن وواجهة المسجد .

وللأسف لم يترك لنا الموحدون (515 هـ/ 1120م ـ 675 هـ/ 1276م) المساجد فى تلمسان، ومع ذلك فمساجدهم التى بقيت فى كل من المغرب والأندلس، كانت المصدر الذى اغترف منه بناؤو تلمسان فى العهود : العبد الوادية والزيانية والمرينية، فبنوا المآذن على مثيلاتها فى أشبيلية (1172 ـ 1198م)، والكتبية (1146 ـ 1153م) مثلاً .

وبغض النظر عن التاريخ الذى أنشئت فيه المآذن التلمسانية (50) فإن وضعها المكانى يختلف من مسجد إلى آخر . فمنها التى تقع فى وسط من نهاية جدار الصحن مواجهة للمحراب، ومنها التى تقع فى الركن الأيمن من الصحن، مثل مسجد سيدى إبراهيم، وأن بعضها يقع فى الركن المعاكس (أى الجهة اليسرى) من جدار الصحن دائماً، كمسجد أولا الامام، وخلافاً لكل ذلك فإن مئذنة مسجد أبى الحسن قد بنيت خلف جدار القبلة فى ركنه الأيسر . وللإشارة أيضاً نشير إلى أن مئذنتى مسجد ندرومة ومسجد مدينة الجزائر تقعان فى الركن الأيسر من جدار الصحن الخلفى .

ومع اختلاف مواقع المآذن، فإنها تمتاز بنمط واحد وتصميم واحد، بزخرفة واحدة على وجه العموم، مع بعض الاختلافات والفروقات البسيطة، فهى من حيث تقسيمها المعمارى ذات قسمين رئيسيين هما الهيكل أو الجذع المربع، والجوسق

المربع أيضاً؛ والذي هو أقل من تصميم المئذنة بضعفين على الأقـل . أما مـن حيث التقسيم الزخرفي، فمآذن تلمسان تمتاز بثلاثة أقسام رئيسية، فالقسم الأول يبتدئ فوق قاعدة الجذع، ويحتوي على عقد أصم مشرشر أو مزدوج الفصوص مطوق بنطـاق بارز عنه مثل مئذنة مسجد سيدي إبراهيم، أو يحتوي على مستطيل مزدان في أعلاه بصفين من المعينـات ذات الدلايات الرشيقة وهي بذلك تشبه العرانيـس النباتيـة المتشابكة، ونجدها بالخصوص في مئذنة المشور، أو يحتـوي علـى مستطيل أيضـاً وبه عقدان صغيران مزدانان بسبعة فصـوص دائريـة، مثلمـا نلاحظهمـا فـي مئذنـة أغادير .

والقسم الثاني : وهو الأهم، فيمكن القول أنه يتكرر تقريباً في كل المـآذن، ولـم تشـذ عن هذه القاعدة إلا مئذنة المشور، التي كان الأوسط فيها هو القسم الأسفل فـي بقيـة المآذن . وتقوم زخرفة هذا القسم على عنصر المعينات المتشابكة، تتدلى منها هوابط في شكل براعم نباتيـة . وطبعـاً فـإن تبسيط هـذه المعينـات المتشـابكة أو تعقيدهـا لا يكون إلا بتضييقها أو اتساعها، تبعاً لاتساع بدن المئذنة .

ومن المعتقد ــ بهذا الصدد ــ أن اختلافات ارتفاع المـآذن جـاء بحسـب موضـع المئذنة، لذا نجد مئذنة أغـادير أطـول المـآذن المدروسـة (51)، بسـبب وجودهـا فـي منخفض بالنسبة لبقية المآذن .

والقسم الأخير من المئذنـة يمتـاز بواجهـة تحتـوي علـى عقـود مفصصـة أو بدونهـا، ترتكز منابتها على عُمَيْدَات (تصغير عمود)، ورؤوسها أقـرب مـا تكـون إلـى زهـرة الزنبقة، وتختلف دائماً عن هذا الزخرف مئذنة المشور، التي يحتـوي قسـمها الأخـير على جزئين، عناصر زخرفتهما تتكون أساساً من أشباه العقود المتشابكة .

وتنتهي جـذوع المـآذن التلمسـانية دائمـاً بشـرافات (عرائـس) ــ يسـميها ثـروت عكاشـة ــ هرميـة مضرسـة (متدرجـة) أو بدونهـا . وشـكل هـذه الشـرافات رام بـه الصانع الحصول على عنصرين هامين، هما العنصـر المـادي، ويتمثل فـي الشـرافة

القائمة، والشرافة الفارغة، المتمثلة فى الفراغ المحصور بين الاثنين، وبذلك يتطابق هذان العنصران كما يتطابق المجسم والظل معاً .

وغالباً ما يكون الجوسق أيضاً مؤطر بنوافذ واهية، أو تشكل على أبدانه بعض القويسات المفصصة مؤطرة بقطع من الخزف المتعددة الألوان والأحجام . هذه القطع التى تكسو بعض أماكن المئذنة، سواء فى شكل أشرطة ونطاقات أو فى تغطية بعض المساحات على نمط التوزيع الشطرنجى، فإنها يغلب عليها اللون الأخضر والأبيض، وأحياناً الأسود والأصفر .

وفى الأخير نذكر أن مآذن مساجد تلمسان بنيت وزخرفت بالمادة الطينية وتنيل منها بالحجارة، مثل مئذنة أغادير، وهو أمر يدعونا إلى التأمل، فنحن اليوم ننادى بفكرة الاعتماد على النفس، لربح معركة الاكتفاء الذاتى فى الانتاج . ألا ترون معى أن إنسان تلمسان – حتى القرن 14م – (مجال البحث) قد أنشأ بمادة أو بمادتين على الأكثر (الطين والجص) مبان هى الآن أمتن ما تكون عليه من عهدها الأول .

وبهذا العرض المبسط تتجلى لنا الأوضاع الصحيحة فى مدينة تلمسان قبل فترة العصر الحديث، حيث كانت تسودها مظاهر النشاط المختلفة، والحركة العمرانية، وتقدم الثقافة النيرة بأوجهها المختلفة . وعليه فمن حقنا أن نعتبرها مدينة الأندلس الثانية، أو على الأقل مدينة العلم والتاريخ والحضارة بأوسع ما تحمله هذه الكلمة من معنى .

الهـوامـش :

(*) بحث قدم في الملتقى الوطني الأول حول الحضارة الإسلامية في الجزائر، المنعقد بتلمسان أيام 23 ـ 25 عن شهر جوان 1987 .

(1) ج. مارسيه ووليام مارسيه، المعالم العربية بتلمسان (بالفرنسية)، باريس، فونتموان، 1905 .

(2) الفن الديني الإسلامي في الجزائر، الجزائر، (بالفرنسية)، ش. و. ن. ت، 1973 .

(3) عز الدين بو يحياوي، أنماط المساجد في الجزائر (بالفرنسية) رسالة دكتوراه السلك الثالث .

(4) سعاد ماهر، مساجد مصر وأولياؤها الصالحون، القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، (1971)، ج 1، ص 18 .

(5) نفسه .

(6) مثل : ـ أحمد فكري، المسجد الجامع بالقيروان، القاهرة، دار المعارف، 1936.

ـ فريد شافعي، العمارة العربية في مصر الإسلامية، مجلد 1، عصر الولاة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة ....، 1969 .

(7) شافعي، المرجع السابق، ص 99، شكل 29 .

وكذلك : الأطلس الكبير للعمارة العالمية، فرنسا، 1982، ص 182. (بالفرنسية) .

(8) المرجع السابق، ص 204 ـ 205 .

(9) هنري ستييرلين، العمارة الإسلامية (بالفرنسية)، باريس، الشركة الفرنسية للكتاب، (د. ت)، ص 225 .

(10) الأطلس الكبير للعمارة العالمية، ص 207 .

(11) شافعي، المرجع السابق، ص 127 .

(12) ليس هناك إضافات كبيرة فى المسجد الأعظم بتلمسان غير التجديدات، انظرها فى :

ـ ايلى لومبير، تطور العمارة الإسلامية فى أسبانيا والبرتغال وشمال أفريقيا، عربه جليان عطا الله، لبنان، دار آسيا، 1985، ص 205 وما بعدها .

(13) فكرى، المرجع السابق .

(14) مانويل جوميث مورينو، الفن الإسلامى فى أسبانيا (الترجمة العربية)، ص 16 وما يليها من صفحات .

(15) بو رويبة، المرجع السابق، ص 74 .

(16) انظر المقاسات المختلفة للمساجد المدروسة فى هذا البحث فى :

ـ بو رويبة، المرجع السابق، ص 72 ـ 73 .

(17) نفســه .

(18) للاستفاضة حول هذه الفكرة يمكن الرجوع إلى كتب الصحاح .

(19) هذا احتمال يفرض من خلال تصميم المسجد نفسه، يراجع ذلك فى :

ـ مارسيه، العمارة الإسلامية للغرب .. (بالفرنسية)، باريس، فنون وصنائع نقشية، (د. ت)، ص 274 .

(20) بو رويبة، المرجع السابق، ص شكل 23، وشكل 26 .

(21) نفسه لوحة 9 وما بعدها .

(22) فكرى، المرجع السابق، ص 76 .

(23) شافعى، المرجع السابق، ص 203 .

(24) نفسه .

(25) شافعى، المرجع السابق، ص 156 .

(26) مارسيه، المرجع السابق، ص 195 .

(27) نفسه .

(28) نفسه .

(29) بو رويبة، المرجع، لوحة 28 ـ 3 .

(30) صالح لمعي مصطفى، القباب في العمارة الإسلامية، بيروت، دار النهضة العربية، (د. ت)، ص 18 .

(31) هواغ، العمارة الإسلامية، فرنسا (نانسى) برجير لفرو، 1982، ص 90 .

(32) بو رويبة، المرجع السابق، لوحة 28 ـ 1 .

(33) ثروت عكاشة، القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية، القاهرة، دار المعارف، 1981، ص 27 .

(34) مورينو، المرجع السابق، ص 348 .

(35) لوسيان قولفان، أبحاث أثرية فى قلعة بنى حماد، باريس، الدار الجديدة ولاروز، 1965، لوحة 45 و 46 . (بالفرنسية) .

(36) مورينو، المرجع السابق، ص 349 .

(37) شافعى، المرجع السابق، ص 586 .

(38) نفسه والصفحات التى بعدها .

(39) بو رويبة، المرجع السابق، ص 79 .

(40) بو رويبة، نفس المرجع، شكل 25 .

(41) بو رويبة، عبد المؤمن (سلسلة الفن والثقافة)، الجزائر، وزارة الإعلام والثقافة، 1976، ص 78 .

(42) بو رويبة، الفن الدينى الإسلامى فى الجزائر، لوحة 13 ـ 1 .

ـ ع. الدولاتلى، مسجد قرطبة وقصر الحمراء، تونس، دار الجنوب، صورة ص 69 .

(43) مارسيه، المرجع السابق، ص 107 .

(44)

(45) مارسيه، ألبوم الحجارة والجص والحفر على الخشب (الفن الإسلامى الجزائرى)، الجزائر، جوردان، 1909، لوحة 5 .

(46) نفسه .

(47) أو هكذا يبدو على الأشكال التى تتدلى بين السنجات، أنظر : نفس المرجع ونفس اللوحة .

(48) مارسيه، ألبوم الحجارة ....، الجزائر، جوردان، 1916، لوحة 9 .

(49) بو روبية، المرجع السابق، ص 125 .

(50) خلافاً للتعليق الذى ورد فى كتاب (المئذنة المغربية الأندلسية فى العصور الوسطى) للأستاذ بن قربة، فإن مئذنة مسجد ندرومة ليست من العهد المرابطى، بل هى من بناء أهل ندرومة في سنة 749 هـ/ 1348م . انظر :

- بو روبية، الكتابات الأثرية فى المساجد الجزائرية، ترجمة أ. شبوح، الجزائر، ش. و. ن. ت، 1979، ص لوحة 55 .

(51) بو روبية، الفن الدينى فى الجزائر، ص 125 .

التطـور العمـراني لمدينـة الجزائـر في القـرن السـادس عشـر (*)
(من خلال لوحة أوروبية رسمت 1569م)

مقـدمـة :

قليل هم أولئك الذين يستعينون في دراساتهم وأبحاثهم بالمصادر التوضيحية القديمة المتصلة ـ في الواقع ـ بالمصادر المادية للتاريخ والآثار، مثل الرسومات واللوحات العائدة إلى الفترة المعاصرة للبحث . فهي، وإن كانت يشوبها نوع من السذاجة والبساطة، إلا أنها تقدم لنا رصيداً معرفياً وافراً من المعلومات المتفاوتة بين الدقة والمبالغة أو ما دون ذلك أحياناً . وقد تساعد تلك المعلومات الباحث من الانشغال الطويل والبحث الجاد للتوصل إلى ضبط المعلومات الصحيحة ضبطاً كاملاً، وذلك بالرجوع إلى مختلف المصادر الأساسية .

تقديـم اللوحـة :

اللوحة التي نحاول تقديمها في هذا العرض ذات مقاسات 0.49 في 0.34 سم (1)، نشرت في طبعة فرنسية في أطلس من القرن 16م (2) . وصاحبها غير معروف، إذ لا تحتوي على توقيع ولا على تاريخ نقشها، كما أنها أعدت بنمط النقش النافر، وتعاليقها باللغة اللاتينية مع قليل من اللهجة الإيطالية (3) .

واللوحة ـ مرة أخرى ـ تعتبر من الوثائق الهامة التي تقدم شكل مدينة الجزائر بكل تفاصيلها، " تدل على معرفة (صاحبها) الواسعة بالمدينة وخاصة في نظامها الدفاعي ... والمرافق المجاورة " (4) . وقد أعيد رسم هذه اللوحة من طرف الرسامين الآخرين في فترات لاحقة مع إحداث تغييرات طفيفة في ذكر بعض الأقسام للمدينة، خاصة ابتداء من القرن 17م .

تحليل مضمون اللوحة :

كان للهجومات الأوروبية المتعاقبة على مدينة الجزائر فرصة سانحة للرسامين بأن قاموا بوضع عدة أشكال ورسومات للمدينة؛ بدءاً من الحملة الأوروبية المشتركة بقيادة الامبراطور شارلكان (شارل الخامس) فى سنة 1541م إلى الحملة الإنكليزية بقيادة اللورد ايكسموث سنة 1816م .

ولذلك وقع الاختيار على لوحة مبكرة لتلك الأعمال الأوروبية مؤرخة تقريباً بسنة 1569م، أو قبل ذلك بقليل . ويعنى ذلك مرور أكثر من نصف قرن على الوجود العثمانى فى الجزائر، لنتعرف على تطورات تركيب مدينة الجزائر ونسيجها أو مثالها العمرانى . ذلك أن الأوصاف التى تركها الرحالون المسلمون وجغرافيوهم لا تخرج عن المعلومات العامة، التى توحى بأن المدينة كانت عامرة ومزدهرة وذات مرافق اجتماعية وأسواق متخصصة تبعاً لما هو سائد فى مختلف المدن الإسلامية لتخطيطها .

وبغض النظر عن كون الأوروبيين استهواهم بشكل المدينة وجمالها المعمارى فى هيأة المثلث، فإن السبب الرئيسى يكمن ـ بدون شك ـ فى تقديم المعلومات الكافية لدول وحكومات أولئك الرسامين الأوروبيين، وبذلك لا يخلو عملهم ذلك من الجوسسة على الجزائر، كما نجد عدد الرسومات أو اللوحات الموضوعة من طرف أولئك الأوروبيين لا يقل عن عدد الهجومات العسكرية ضد الجزائر .
فكانت لوحة سنة 1569م (5) المنشورة فى أطلس جغرافى صدر فى كولونيا سنة 1575 أو سنة 1577 ـ لوحة 59، باللغة اللاتينية .

ولا غرو أن يعتقد بأن يكون صاحب الرسم من مشاركى الهجوم الأوروبى على الجزائر (العاصمة) سنة 1541، بل وربما من أسرى تلك الحملة نفسها، الذين وقعوا فى حكومة باى لربايات الجزائرية، نظراً لتوفر المعلومات الوافية على المدينة، كما سنرى فى حينه، وهذا رغم أن شكل المدينة لا ينطبق على أصله الطبيعى، الذى هو مثلث فى قمته وقاعدته العريضة، بينما على اللوحة كما يبدو هو

على صورة التربيع . وقد يعود ذلك إلى أحد أمرين، أولهما أن صاحبها قام بعملية الرسم الأولية وهو في عرض البحر ثم استكمل أو بيّض عمله استناداً إلى العمل الأولي وإلى ما علق في ذهنه ثانية، وهو أمر مستبعد جداً، لكون اللوحة تحتوى على معلومات دقيقة جداً، أو أن الرسام (النقاش) كان مقيماً في المدينة لبعض الوقت (أسيراً مثلاً) ولكنه لا يحسن الرسم فجاء رسمه أقرب إلى التربيع منه إلى التثليث الذى هو شكل المدينة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فلأن اللوحة يمكن اعتبارها فريدة من نوعها، لماذا ؟ لأن معظم بل كل اللوحات المرسومة من طرف الأوروبيين عن مدينة الجزائر تحمل سمة وطابع العمارة الأوروبية، خاصة حينما يتعلق الأمر برسم الفنادق والقصور والثكنات والمساجد . ويعنى هذا أكثر من معنى، فالأوروبيون كانوا يحاولون تفخيم مدينة الجزائر في نظرهم (أى نظر حكام أوروبا) وإظهار أهميتها ومكانتها الاستراتيجية لملوكهم، قصد تحبيبها لهم، وترغيبهم على الاستيلاء عليها أو على الأقل تهذيبها وردعها، لما كان يقوم رياسها البحارة من إنزال الهزائم المتتالية على أساطيلهم في عرض البحار .

أما في هذه اللوحة فرغم ما لوحظ عليها من بدائية الرسم إلا أنها احتوت على معلومات ضافية عن المدينة، تمكن الدارس والمؤرخ وعالم الآثار ومهندسي المدن من تحديد تأريخ وجود بعض الأسماء للمؤسسات الرسمية والثقافية والاجتماعية، كما لا شك أنها تحمل أيضاً بعض الأسماء الخاطئة، والتي يمكن أن تكون غير موجودة أصلاً، كما سيشار إلى ذلك بعد قليل، وعليه فالتأكيد منها مرهون بالبحث الجاد المتواصل لإثباتها أو فندها .

ومن مزايا هذه اللوحة أيضاً كونها توضح لنا الجهاز الدفاعي للمدينة والمتمثل في تسويرها المعقد : من أسوار مدعمة بالخنادق الأمامية لها، وبالأبراج الموزعة فيها في مسافات متساوية، فضلاً عن البطاريات المجهزة بالمدافع المتعددة، إضافة إلى السور الفاصل بين المدينة ودار السلطان (القلعة)، والذى ما زال موجوداً إلى الآن . ودار السلطان في اللوحة لا تظهر كوحدة متكاملة، مثلما هي عليها الآن،

وإنما رسم الفنان مجموعة متناثرة من الوحدات السكنية المتشابهة، أضاف إليها مسجد الجيش في الجهة الشمالية الغربية للمدينة بل للقلعة .

وفي هذا السياق يمكن الإشارة إلى أن المدينة تبدو غير كاملة أو غير مكثفة بالمساكن، بالصورة التي انتهت إليها في نهاية القرن 18م، أي أنها لم تتصف في هذه اللوحة بالشكل المتضام أو مايعرف بالمجمع السكني، وان كانت هذه الظاهرة الأخيرة قد بدأت تتجلى بوضوح ابتداء من تعاقب المساكن التدرجي بحيث لا يحجب كل مسكن عن الآخر عناصر الحياة من هواء وشمس . وقد ساعد ذلك وضع المدينة المرفولوجي من انحدار شبه الشديد، وبالتالي فكل السكان كانوا يشاهدون الحركة الدائبة في البحر بالخصوص، وأهم ما أبرزه الرسام في هذه اللوحة نمط المساكن الواقعي، والمتمثل في الشكل التكعيبي لها وتوزيع النوافذ في أعاليها، غير أن الرسام في هذه اللوحة دائماً لم يتحرر من النمط المعماري الأوروبي وخاصة ـ كما قلنا ـ حينما يتعلق الأمر بالعمارة الدينية، فحدد شكل المساجد بما يشبه شكل الكنائس تقريباً، كما حاول الرسام أن يضع عدداً كبيراً من المساجد وأن يبرزها إبرازاً واضحاً، ولذلك يلاحظ أنه بالغ في تمديد علو المآذن وخاصة مئذنة مسجد الباشا الواقع في وسط المدينة قرب قصره وقرب مجلس الديوان . ومن كثرة رغبة الرسام لإبراز العدد الكبير للمساجد فقد وجدنا في اللوحة بعض المساجد نعتقد أنها غير معروفة، مثل مسجد سيدي برويز ومسجد بو بدين (بو مدين ؟)، وكذلك الإشارة إلى بيعتين (سيناغوغ) لليهود قرب بوابة باب الواد، وهما كما نلاحظ جاءتا في موضع هام له أهميته الخاصة بالنسبة لموضع المدينة، فيما أهمل الرسام الإشارة إلى وجود مسجد وضريح سيدي عبد الرحمن الثعالبي، وزاوية سيدي أحمد بن عبد الله الزواوي (قصر خداوج العمياء) متحف الفنون الشعبية حالياً .

والملفت للانتباه في هذه اللوحة اهتمام الرسام وحرصه على إبراز تفاصيل ودقائق العصب الحيوي للمدينة المتمثل في مركز الجذب، وبالأخص الشارع الرئيسي المحوري الذي يعد الحد الفاصل بين المدينة السفلى ذات الأنشطة المختلفة،

وأعلاها المحتوى على المجموعة السكنية والمؤسسات الثقافية . ويتمثل هذا الحد الفاصل في الشارع الممتد بين باب عزون (في الناحية الشرقية والجنوبية الشرقية) وباب الواد الواقع في الجهة المقابلة (أي في الشمال الغربي)، والشارع عمودي على المؤسسات الرسمية مثل الجامع الملكي (الذي يصلي فيه الباشا وغيره من أعضاء مجلس الديوان)، وليس المسجد الجامع الواقع بمحاذاة البحر والمؤسس من طرف المرابطين في القرن الحادي عشر الميلادي .

ومن دقائق اللوحة أيضاً وضوح شكل برج المنار البحري، الذي هو عبارة عن حصن مزود بالمدفعية، بني فوق أسس حصن الصخرة الأسباني، ومعنى هذا أن البرج يتزامن مع اللوحة في تاريخها، وأن الحصن لم يبن في عهد خير الدين باشا ولا في عهد ابنه حسن .

كما أن الرسام لم يهمل شبكة المياه التي كانت عليها المدينة، فوضع رسماً للعين الكبيرة القريبة من مسجد كتشاوة، الذي غير مذكور في اللوحة، وكذلك العيون الصغيرة، بالإضافة إلى العناية الخاصة التي أولاها الرسام لقنطرة المياه الواقعة في ضواحي حيدرة، وهي غير بعيدة عن برج النجمة أو برج ذي الأضلاع المتعددة .

دراسة مقارنة على ضوء المصادر الأساسية

اتخذ الفنيقيون، في أواخر الألف الثانية قبل الميلاد، من المنبسط الضيق، المحاذى للبحر، مدينة الجزائر، نواة لاقامة المدينة لهم، والتى عرفت فى عهدهم باسم (ايكوزيوم) حسب لوحة مثبتة فى جدار بشارع باب عزون رقم 29 (6) . وقد حاول الفنيقيون فيما بعد توسيع المدينة وتمديدها فى اتجاه سفح الجبل (7) .

على أن العهد الإسلامي قد أصبغ عليها طابعاً خاصاً، وأبقى على معالم حضارتها التاريخية . ويبتدئ ذلك بتاريخ تأسيسها الثانى على يد بلكين بن زيرى سنة 339 هـ/ 950م (8) . وحاول بالتالى أن يوسع رقعة الجزء المتهدم بالإضافة إلى الاهتمام بتوسيعها تبعاً لازدهاره الاقتصادى والاجتماعى (9) .

ولم تعرف مدينة الجزائر، بعد بنائها من طرف بلكين، انقطاعاً تاريخياً كما حدث أثناء العهد الرومانى، بل كانت حلقة متصلة مع أحداث المغرب الأوسط . وإن كانت لم تتخذ عاصمة سياسية، إلى أن استقر بها الأتراك العثمانيون، فوسعوها . كما أخذوا فى ايصال المدينة بالبحر، ببنائهم لما يعرف برصيف خير الدين، وبناء حصن الصخرة، مع احاطة المدينة بالأسوار، المزودة بعدة أبراج كنقاط استراتيجية للدفاع عنها (10) .

وهذه الأسوار البالغ محيطها حوالى ثلاثة كيلو متر (11) تحتوى على فتحات صغيرة يستطلع من خلالها الحراس حركة السكان الداخلية لضواحى المدينة . ولعل هذه المبالغة فى الحراسة الشديدة هى التى جعلت البعض يصف المدينة بالمناعة وبأنها " أصبحت ... أمنع من عقاب الجو " (12)، كما أن الأسوار كانت بها أبواب محدودة، تفتح عند الشروق، وتغلق عند الغروب، وأنها لا تفتح للمتأخرين بعد المغرب مهما كانت الظروف، كما أنها تبقى مغلقة طوال فترة صلاة الجمعة، خوفا من هجوم مفاجئ على المدينة .

وأهم تلك الأبواب (طبقاً لما ورد في اللوحة) ما يلي (13) :

ـ باب البحرية أو باب الجزيرة، ثم أصبحت تعرف باب الجهاد (14) فيما بعد، وهي تقع في اتجاه الشرق .

ـ باب السماكة (الديوانة)، الواقع في اتجاه الشمال الشرقي .

ـ باب عزون، الواقع إلى الجنوب . ويعتبر العصب الحيوي بالنسبة للمدينة بحكم اتصاله بالطرق البرية نحو مناطق البلاد الداخلية .

ـ باب الواد، الواقع في اتجاه الشمال (المعروف بشمال هايدو) .

ـ باب الجديد، الموجود في اتجاه الجنوب الغربي، والقريب من القصبة العليا .

ويضاف إلى هذه الأبواب، باب آخر هو باب القصبة العليا (دار السلطان) . ولم يكتف حكام الأتراك بهذه الأسوار والأبواب، بل عمدوا إلى حفر الخنادق العميقة خلف الأسوار، منعاً من وصول المهاجمين إلى داخل المدينة (15) .

وبفضل هذه الأسوار والخنادق الأمامية بقيت المدينة بمنجاة ومنأى عن الأعداء، رغم الحملات الهجومية المتكررة طوال ثلاثة قرون كاملة (1518 ـ 1830م)، ابتدا ء من حملة أوروبا المشتركة سنة 1541م فالحملة الأسبانية بقيادة الملاح دون خوان جاكسون سنة 1567م ... إلى الحملة الانكليزية سنة 1816م، وغيرها من الحملات الضخمة على المدينة، وكلها تحطمت أمام مناعة الأسوار وقوة المدافع . ولذلك عرفت المدينة بعدة ألقاب، أهمها : الجزائر المحروسة، والجزائر المجاهدة أو دار الجهاد، والجزائر المنتصرة، والجزائر المحمية (16) .

وقد صاحب هذا التسوير الجيد للمدينة، تركيب معماري (عمراني) معقد، نتيجة توافد العناصر السكانية على المدينة، بالإضافة إلى وجود جالية أخرى من الأندلسيين . وبذلك يمكن القول أن الجزائر العاصمة تعتبر واسطة العقد، بالنسبة للمغرب الإسلامي، فهي بهذا الموقع الجغرافي، تتأثر وتؤثر، بكل مظاهر الحضارة المختلفة السائدة في العالم الإسلامي .

وبالرغم من غياب المثال (النسيج) العمراني المشع، الذي جاء في اللوحة خطأ، فإن المثال العمراني لمساكن مدينة الجزائر لا يختلف كثيراً عن بقية النسيج العمراني في البلاد العربية الإسلامية، ذلك لأن مركز الجذب للسكان وللمدينة، ولكل المجموعات المحلية لا يختلف في شكله العام عن بقية المدن الإسلامية، من حيث توزيع وتركيز نقاط مركز هذا الجذب أو المحور في وسط المدينة والتي تشتمل على عدة مراكز أساسية، تقوم عليها المدينة وتحتاج إليها، ولا يستكمل إطارها العمراني إلا بها، وهي على وجه الخصوص ما يلي : (17)

- مقر دار الامارة (18) وقصور حكام البلاد .
- المسجد الملكي .
- السوق المركزية والمغازات الكبرى، أو منطقة التجار الموزعين حسب الاختصاص (19) .

وعلى رأس هذه الأقسام الرئيسية يوجد الطريقان الرئيسيان، والمعروفان بمحوري المواصلات، أولهما قادم من الناحية الجنوبية، عبر بابه المعروف باسم باب عزون، والآخر من الناحية الشمالية، وبه أيضاً باب معروف باسم باب الواد . وهذان المحوران يلتقيان مباشرة عند السوق المركزية (سوق الجمعة) التي تبعد كثيراً عن مقر دار الإمارة وقصور عائلات الباشوات .

ويبدو أن موضع مدينة الجزائر الجغرافي، وإنعدام أهميتها السياسية والإدارية في العصور الإسلامية هما اللذين لم يسمحا لها بتكوين المحورين المتعامدين لتشكيل وتنظيم أقسام المدينة، وتوزيع أحياء التجارة بانتظام .

ومن الملاحظ بهذا الصدد، التنويه بأن التركيب العمراني قد تم حسبما تتطلبه روح الشريعة الإسلامية، حيث قسمت المدينة إلى جزئين رئيسيين، هما الجزء الأسفل من المدينة، وفيه كل هياكل المدينة المذكورة السابقة، والجزء الثاني ويشمل المساكن وبعض المؤسسات الثقافية كالمساجد الصغيرة، وكتاتيبها، وهو ما يوضح اهتمام

الحكام والشعب على السواء بالابتعاد عن المركز الحيوى للمدينة والمتصف بالحركة الدائبة لمختلف أنشطة الحياة الاجتماعية .

يقوم النسيج العمرانى، فى بلد من البلدان، وفق التقاليد الحضارية السائدة فى ذلك البلد ـ زماناً ومكاناً ـ والتي غالباً ما تكون صادقة إلى أبعد الصدق، كما أنها لا تكون إلا من خلال تفاعلات كثيرة، أهمها العوامل المشتركة فى الحياة الاجتماعية، والاستجابة للشروط الحضارية التى يسير عليها ذلك المجتمع (20) .

وأهم هذه الشروط الحضارية فى الجزائر الدين الإسلامى، الذى يدعو إلى المحافظة والتزام الحشمة، ولذلك بنيت مساكن المدينة بشكل أو بنمط التضام إلى بعضها البعض (مجمع سكنى)، وكأنها كتلة واحدة، كما يوحى ذلك للرائى من بعيد وكما تبدو فى اللوحة أو هى على شكل مدرج حسبما يتخيله القادم من البحر (21)، وذلك بسبب ارتفاع المساكن العلوية عن مثيلاتها الواقعة أسفلها، تبعاً لمنحدر المدينة المرفولوجى، فضلاً عن الرواشن البارزة عن الجدران، وذلك لكسر ظاهرتين أساسيتين، هما ظاهرة الطبيعة المتمثلة فى الأمطار والشمس، وظاهرة الفضول الإنسانى، كى لا يستطلع الجار على جاره . وهذه الفكرة المثالية للمبانى سمح للسكان بجعلها ملتصقة فيما بينها، وبالتالى أدى ذلك إلى تغطية الطرقات والممرات وتشعبها إلى تفريعات، كأنها شرايين قلب فى شكل ممرات ضيقة ومحدودة .

وقد يتساءل البعض كيف يأخذ السكان الشمس ؟، أولا يجب أن نوضح أن مثل هذه المساكن الأصيلة قد احتوت على فكرة الانتماء الداخلى للمجتمع، ومن ثمة فقد التجأ السكان إلى تكوين الفضاء الواسع داخل البيت، وبعبارة أوضح فقد نقل السكان العالم الخارجى إلى بيته من خلال استحداثه لفكرة الصحن المكشوف الذى يسمح للشمس بالدخول إلى الغرف بنسب متساوية وبمدة متقاربة أيضاً، مما كان للصحن دور رئيسى بالنسبة لمجموع وحدات المسكن، إذ فيه تقام جميع الأعمال الضرورية للأهل، بما فيها إقامة المظاهر الاجتماعية كحفلات الزفاف وغيرها .

وقد سمح هذا النسيج العمراني للمدينة بتعويض ما فقدته النساء من الخروج من البيت، خاصة وأن السطح المستوى يعد المكان المفضل لها لأداء أعمالها أو التحدث إلى جاراتها . وسمح أيضاً هذا النسيج بتلطيف الجو على المشاة أثناء فصل الصيف نتيجة قصر المد الشمسي في الممرات الضيقة (22)، وأن التشبع الشمسي للمساكن لا يكون إلا في السطوح أو بنسبة أقل في الفناءات .

هذه بعض الملامح التحليلية للعناصر الواردة في اللوحة، وهي كما لاحظنا قد نقل صاحبها شكل المدينة تقريباً كما هي في ذلك الوقت وهو سنة 1569م .

الهوامش :

(*) بحث كان المفروض أن يلقى فى الملتقى الدولى الأول حول حقيقة الوجود العثمانى . وقد تأجل مرتين، آخرها كانت بتاريخ أواخر مارس 1988 بجامعة قسنطينة .

(1) مارسيل فيليبر، رسم منقوش من القرن 16م، دراسة نقدية، الجزائر 1969 (لجنة مدينة الجزائر القديمة)، المقالة بالفرنسية ومرقومة، ورقة 2 .

(2) غبريال اسكير، وثائق تاريخية عن الجزائر، باريس، 1929، مجلد 1 لوحة 1 :
G. Esquer; Iconographie historique de L'Algérie..., Paris, 1929, vol. I, pl. I, Textes explicatif, p. I.

(3) ـ ديوان رياض الفتح، القصبة : الهندسة المعمارية وتعمير المدن. الجزائر، 1985، ص 58/ دليل .

ـ اسكير، المصدر السابق، تعاليق وشروح على اللوحات، ص 1 .

ـ فدريكو كرستى، وثائق وأوصاف عن الجزائر فى القرن 16م، منشورات التاريخ النقدى للهندسة المعمارية، المدرسة العليا للهندسة والتعمر ـ الجزائر، 1981، ص 20 ـ 25 .

Federico Cresti; Iconographie et descriptions d'Alger au XVIe Siècle. Cahiers d'histoire critique de l'architecture, no 4, pp 20-25.

(4) ديوان رياض الفتح، المرجع السابق، ص 58 .

(5) هذا ما يعتقده اسكير، لاعتقاده أن اللوحة تتزامن مع بناء الحصن الجديد فى سنة 1569م، كما هو مثبت فى اللوحة نفسها، وهو يقع (أى الحصن) غير بعيد عن باب الواد . ويبدو من تسميته بـ (الجديد) أنه قد أعيد بناؤه فوق حصن قديم .

راجع :

ـ اسكير، المصدر السابق، فصل تعاليق وشروح على اللوحات ص 1 .

(6) توجد صورة اللوحة التذكارية لتأسيس مدينة الجزائر فى كتاب :

ـ الجزائر، للأستاذ سيد أحمد باغلى، فى صفحة 15 .

(7) تشابهت أوصاف كل من ابن حوقل (ت. 367 هـ/ 977م)، والمقدسى (ت. 378 هـ/ 988م) والبكرى (ت. 487 هـ/ 1094) والادريسى (ت. 560

هـ/ 1166م)، وكذلك صاحب الاستبصار، على أن مدينة الجزائر كانت عامرة، مزدهرة، وبها " آثار للأول وآزاج محكمة، تدل على أنها كانت مملكة لسالف الأمم، وصحن دار الملعب، فيها فرش بحجارة ملونة صغار ... "، حسب قول أبى عبيد البكرى، المسالك والممالك، ص 66 .

(8) ـ رابح بونار، مدينة الجزائر (ضمن مجموع) تاريخ المدن الثلاث ص 216 .

ـ رشيد بو رويبة، الدولة الحمادية، ص 10 .

ـ ايفر، " الجزائر"، دائرة المعارف الإسلامية (الترجمة العربية) جـ 6، ص 407 .

(9) عبد القادر حليمى، مدينة الجزائر، ص 53، شكل 55 .

(10) أ. دفولكس، " الجزائر"، ... " فى المجلة الأفريقية، جـ 20، (1876)، ص 71 .

(11) " مدينة الجزائر"، مجلة المناظر (الباريسية) عدد 13، سنة 2، (1961)، ص 14 .

ـ سيد أحمد باغلى، المرجع السابق، ص 25 .

ـ بيير بوايبى، الحياة اليومية فى الجزائر، ص 35 .

P. Boyer; La Vie quotidienne à Alger, p. 35.

(12) ايفر، المرجع السابق، ص 409 .

(13) مورقان، تاريخ الحكومات البربرية، جـ 1، ص 253 .

G. Morgant, Histoire des Etats barbaresque, t. I, p. 253.

ـ بوايبى، المرجع السابق، ص 68 .

(14) مولود قاسم، شخصية الجزائر الدولية، ... ص 14 .

(15) دوفولكس، المرجع السابق، ص 71 .

ـ مورقان، المرجع السابق، ص 249 .

(16) بوايبى، المرجع السابق، ص 28 .

(17) لمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع تراجع المقالتين التاليتين :

ـــ عبد العزيز الدولاتلى، " المدن العربية بين الأصالة والمعاصرة "، مجلة المستقبل العربى، عدد 13، السنة الثانية، 1980 .

ـــ أ. ريموند، " المركز فى مدينة الجزائر فى سنة 1830 "، مجلة الغرب الإسلامى بالبحر المتوسط، عدد 31، 1981 .

A. Reymond; " Le Centre d'Alger en 1830 ", ap. R.O.M.M., no 31, 1981.

(18) وتعرف أيضاً بقصر الجنينة . وقد رحل عن القصر إلى القصبة العليا (دار السلطان) الداى على خوجة سنة 1817 . وقد هدم الفرنسيون هذا القصر سنة 1856 بعد أن شب فيه حريق سنة 1843 .

(19) أطلعنى الأستاذ ناصر الدين سعيدونى، مشكوراً، على مخطوط خاص بتنظمي قانون الأسواق لمدينة الجزائر، يعود إلى الفترة الخاصة بموضوعنا، وهو الآن بصدد تحقيقه لنشره قريباً .

(20) حسن فتحى، العمارة العربية بالشرق الأوسط، ص 14 .

(21) مثلما توضحه إحدى اللوحات الملونة، والمحفوظة فى المتحف الوطنى للفنون الجميلة والتى رسمت أثناء الحملة الانكليزية على الجزائر، سنة 1816، بقيادة اللورد ايكسموث . وتعتبر هذه اللوحة من أصدق وأدق اللوحات الموضوعة عن الجزائر خلال العهد العثمانى المتأخر . للاطلاع على مختلف الرسومات واللوحات عن الجزائر، يرلجع كتاب اسكير السابق الذكر، خاصة منه الجزء الأول .

(22) محفوظ قداش، " القصبة تحت حكم الأتراك "، نشرة وثائق جزائرية، عدد 55، سلسلة الثقافة، 1951، ص 211 .

M. Kaddache, " La Casbah sous les Turcs ", ap Documents Algériens, no 354 série Culturelle, 1951, p. 211.

مسـجد كتشـاوة فى ذاكـرة التـاريـخ (*)

تمهـيد :

تكتسى أهمية معرفة الأصول ـ كيفما كانت أصولها وأشكالها ـ صبغة خاصة ونكهة لا تضاهيها أى قيمة . ذلك لأنها تمثل بالنسبة لغير العارف لها الحلقة المفقودة، وتبقى كذلك إلى أن ينقشع ضبابها القاتم، بينما تكون للعارف المنبع الذى يغترف منها (أى الأصول)، حتى وان اندثرت معالمها . فمعرفة الأصول يجب أن تستند إلى قرائن وبراهين ثابتة لا يتطرق الشك إليها . كما أن التاريخ ليس نافذة أطل منها لمعرفة الماضى، ولكن اللجوء إليه للاتعاظ وكسب العبر، التى تقودنا إلى النهج القويم، وإلا فسيكون السير فيه كمن يتجه فى اتجاه مسدود .

وفى هذا المضمار سنحاول أن نقدم فى هذه السطور الجذور الأصلية لمسجد كتشاوة متبعين الخطوات التالية : الموضع والموقع، ومناقشة تاريخ التأسيس، ثم مواصفات المسجد الأصلية من خلال ما حفظته لنا الكتب الجادة، إضافة إلى عناصره الزخرفية، وأخيراً ذكر تحويله إلى كاتدرائية من طرف الفرنسيين، وقد نختم ذلك بالذكر عن وضعه الحالى .

الموضـع والموقـع :

إن مسجد كتشاوة أو كجى آوى، بالتركية، يعنى ـ بالنسبة للكلمة الأولى ـ الماعز، والثانية انيبت . وكلها تكون كما يلى (رحبة الماعز) (1) . وقد حرفت العامة الاسم إلى ما يسهل عليها نطقه . وهو يعتبر الحد الفاصل بين المدينة العليا، المعروفة عند العامة بالجبل الأهل بالسكان؛ والمدينة السفلى، التى توجد فيها مراكز الجذب كالأسواق والمقاهى والفنادق، فضلاً عن المساجد وخاصة المسجد الذى كان يصلى فيه الدايات وأعضاء مجلس الديوان (أى المسجد المعروف باسم مسجد السيدة)، وهو من أجمل مساجد الجزائر فى ذلك العهد، ومقر الحكم أو مجلس الديوان (قصر الجنينة) .

إن موقع مسجد كتشاوة له أهمية خاصة، فبالرغم من أنه لا يصلي فيه الدايات، فهو قريب بل متصل بدار الداي حسن باشا، ويربطه ممر سري، ربما كان يستعمل من طرف أهل هذا الداي لأداء فريضة الصلاة ولذلك كان يعرف أيضاً بمسجد النساء . ذلك لأن الداي لا يقيم في قصره إلا أياماً معدودات . فإذن فإن المسجد يمثل همزة الوصل أو واصلة العقد بين أعلى المدينة وأسفلها إضافة إلى ذلك فهو قد بني في مكان تجاري قديم وهو رحبة أو سوق الماعز، ويقوي هذا الاحتمال وجود عين جارية للماء كانت تعرف بعين الديوان، بسبب وجود ممر مسقوف بالعقود الطولية المتقاطعة الأضلاع، ما زالت معالمه (أي الممر) مغمورة تحت الشارع . كان ذلك الممر ينتهي عند باب قصر الجنينة نفسه . ومعنى هذا أن المسجد يقع عند نقطة الالتقاء بالنسبة لأحد أجزاء مراكز الجذب بالمدينة والمعروف في المدينة الإسلامية بنواة المدينة . كما تكمن أهمية المسجد . أيضاً في كونه يقع أمام أهم قصور المدينة، وهو قصر عزيزة، الذي كان يعرف.قبل هذا الاسم باسم دار الخزناجي (وزير المالية بمصطلحنا اليوم)، وقبل ذلك كان يعرف باسم (دار الضيافة) أو (قصر السفراء)، لأن الدايات كانوا يستقبلون أولئك السفراء ثم يحولونهم إلى هذا القصر للإقامة، غير أن الأهمية التي يتمتع بها هذا المسجد هي عدم معرفتنا لتاريخ تأسيسه وكذا عدم معرفة صاحبه بعد .

مناقشة تاريخ انشائه :

بالرغم من وجود نقيشة من الرخام، هي الآن محفوظة في المتحف الوطني للآثار القديمة، والتي تؤكد بأن المسجد من إنشاء الداي حسن باشا (2) في سنة 1209 هـ/ 1794م (3)، فإن الأستاذ " باغلي " يشير إلى أنه أسس في القرن الرابع عشر الميلادي (4)، ويضيف بأنه : " ... ذكر في القرن السادس عشر من بين المساجد السبعة الموجودة بمدينة الجزائر " (4)، ونفس الإشارة أشار إليها ڤيوشان، ولكنه لم يذكر كلمة " المساجد السبعة "، بل اكتفى بالقول بأن مسجد كتشاوة أسس في أواخر القرن السادس عشر (5) . وربما يكون ڤيوشان محقاً في قوله هذا، ذلك ما يمكن أن يلاحظ في إحدى اللوحات الخاصة بمدينة الجزائر التي رسمت فيها

جميع أجزاء المدينة ولم تشر إلى اسم مسجد كتشاوة، مع العلم أن تلك اللوحة مؤرخة بـ 1569م (6)، ومع ذلك فلا يعتقد بأن المسجد قد بنى في سنة 1794م . فهايدو الذى زار الجزائر سنة 1581 لا يذكر مساجد الجزائر الهامة فى القرن 16، إلا اثنين فقط، هما مسجد القشاش، الذى أنجز سنة 1579 ومسجد خضر باشا المنجز فى سنة 1596م (7) . ولكن، من جهة أخرى، قدر عدد المساجد بالمدينة بأكثر من مائة مسجد . وقد يكون مسجد كتشاوة من بينها، مما يجعل عمل الداى حسن باشا عملاً تجديدياً فقط للمسجد وقد يكون ذلك أقرب إلى القبول، لأن المرحوم المدنى فى تذكيره لبعض الحوادث التى أهملها نقيب الأشراف فى مذكراته، بأن الداى حسن قد قام بتجديد المسجد سنة 1794م . واعتماد الشيخ المدنى يعود إلى اطلاعه على وثيقة شرعية تؤكد صحة ما ذهب إليه، وكذلك الأستاذ باغلى، لماذا ؟ لأن دوفولكس قد مكنه قاضى المحكمة الشرعية بالمدينة من الاطلاع على سجلاتها دون أن يذكر تاريخ التأسيس العائد إلى القرن السادس عشر . إذن فمن الممكن جداً القول بأن تاريخ الانشاء كان قبل سنة 1209 هـ/ 1794م، وأن معنى البناء الذى تشير إليه النقيشة لا يعنى بالضرورة التاريخ الأول للمسجد . وفيما يلى نص النقيشة الرخامية المحفوظة بالمتحف الوطنى للآثار القديمة :

" حبذا جامع يرام بالمنا (كذا) من مبلغ القصد/ وتبسم بروق الختام من أفق العهد/ بناه سلطاننا الرضى عظيم القدر/ حسن باشا بالبهاء عديم المثل والند/ قد أفنى لتشييد أساسها على التقى/ ثقل فخاره من مال تجلّ عن العدّ/ وحاز بهجة لدى الناظرين وأرخ/ لما كملت كالسعد وباليبض والمجد سنة 1209 " (8) .

مواصفات المسجد :

يرتسم شكل بيت الصلاة لمسجد كتشاوة فوق مستطيل، بسبب إضافة رواق ثان مواز لجدار القبلة، أما هو فى الواقع فيقوم على مخطط مربع الشكل، تطوقه الأروقة من الجهات الأربع، قوامها أربعة أعمدة غلاظ مستديرة ملساء، ما زال معظمها يدعم جناحى الكنيسة سابقا والمسجد حاليا طبعا . وعدد هذه الأعمدة خمسة فى رواق الجهة الشمالية ومثلها فى الرواق الجنوبى . أما فى رواق القبلة والمماثل له

فلكل منهما أربعة أعمدة (شكل 33) . وعلى الأعمدة الأربعة الموجودة فى كل رواق من أروقة المسجد تنطلق قواعد العقود، وكأنها سعاف نخل متجهة فى ثلاثة اتجاهات (شكل 34) . وقد سمح اتجاه العقود المختلف لحمل القبة المركزية للمسجد، والتى كان يبلغ قطرها 12 م (9)، وهى بذلك تختلف عن الطراز المعروف فى مبانى الجزائر ابّان العهد العثمانى، والمتمثل فى ملء المثلثات الركنية بشكل مائل، بل عمد البناء إلى بناء تلك المثلثات بخط شاقولى، مما نتج عنه مربع مستوى تماماً، شكلت فى أركان ذلك المربع حنايا ركنية، شبيهة تماماً بالمحارات أو الصدف البحرية، بما فى ذلك إبراز خطوطها المشعة من نقطة عمقها إلى حافتها المفصصة . كما شكلت بين الحنايا الركنية طاقات صماء معقودة هى الأخرى جعلت مع مستوى عقود تلك الحنايا بل زخرفت أيضاً جدرانها بنفس الخطوط المشعة، وملئت الفراغات المثلثة بين العقود بزخرفة الرقش العربى (الأرابسك) ومن هنا كان شكل تلك العقود شكلاً مستديراً تماماً عليه تقوم القبة المركزية للمسجد، وجعل ذلك الطوق (منطقة الانتقال من الحنايا إلى القبة نفسها) ممراً مشفوعاً بدرابزين (شرفة) خشبى، مثل الذى نلاحظه الآن فى مسجد الجامع الجديد (مسجد الحواتين) . وقد يكون ذلك الطوق العريض نسبياً يستعمل كقاعدة ارتكاز للقيام بأعمال الصيانة على القبة . وجدير بالذكر أن مثل هذا الأسلوب فى رفع القباب يذكرنا بما كان متبعاً فى المساجد الإسلامية وخاصة فى مسجد القيروان بتونس (10) .

وقد ذكرنا بأن المسجد تطوقه أربعة أروقة أضيف إلى الجدار الموازى لجدار القبلة رواق ثان، وهو ما أعطى للمسجد شكل الاستطالة كما ذكرنا ذلك أعلاه . وعليه فإن هذه الأروقة قد غطيت هى الأخرى بقباب بأقل مستوى عن القبة المركزية، ولكن مع مراعاة نفس النسق فى وضع القباب فوق الحنايا الركنية كما فى القبة المركزية، ومن هنا نلاحظ التجانس الفنى فى العمل المعمارى الإسلامى الأصيل . بقى فقط أن نشير إلى أن القباب كلها مثمنة الأضلاع، وعددها جميعا يبلغ واحد وعشرون قبة زائد القبة المركزية فيكون العدد اثنين وعشرون قبة (11) . تقوم كلها على ستة عشر عمودا (شكل 34) . ومن الملفت للانتباه أن مخطط مسجد

كتشاوة هذا يتشابه إلى حد كبير مع مخطط مسجد على بتشنين أو بتشين، كما ينطق ويكتب بالايطالية (12)، مع وجود اختلافين رئيسيين بينهما، أولهما أن القبة المركزية فى مسجد بتشنين تقوم على الدعامات المتقاطعات الأضلاع (المركبة)، والأعمدة نجدها مزدوجة وهى بين الدعامات المذكورة، كما لا نجد الرواقين المزدوجين فى الجهة الموازية لجدار القبلة، مثلما هو موجود فى مسجد كتشاوة، بل ترك المكان فى مسجد بتشنين فضاء فسيح، غطى بما يشبه القبة الهرمية فى العهد الاستعمارى، وهو شكل لم يكن مألوفاً فى العمارة الإسلامية، مما يزيد فى الاعتقاد أنهم من عمل المسيحيين أيام كان المسجد عندهم . فبالاضافة إلى هذين الاختلافين هناك اختلاف بسيط يتمثل فى شكل الطاقات الركنية المتعددة الأضلاع، والتى هى غير متساوية فيما بينها . وطبيعى أن لا يكون عدد القباب فى المسجدين متساوياً . وإذ نذكر هذه الاختلافات لأن رشيد دوكالى قد جعل المسجدين فى نمط واحد (13). وهو كما رأينا لا يتفقان إلى فى كونهما يملكان قبة مركزية، وهى فى الواقع موجودة فى كل مساجد مدينة الجزائر خلال الفترة العثمانية .

وينتهى المسجد من الناحية الخلفية بالميضأة، وكذلك بالمئذنة الموجودة فى الركن الجنوبى، والتى تبدو من تصميمها بأنها مربعة الشكل على الطراز الأموى، ثم المغربى فيما بعد، الذى أصبح العلامة المميزة للبلدان المغربية الإسلامية قبل الوجود العثمانى فيها .

وقبل أن ننتقل إلى المواضيع الزخرفية للمسجد، نشير إلى أن للمسجد سدة مثل التى توجد فى المساجد الحنفية، مثل التى فى مسجدى : جامع الحوانين ومسجد صفر بالقصبة العليا، وهذا يعنى أن مصلى هذا المسجد (كتشاوة) كانوا من المذهب الحنفى .

زخرفة المسجد :

من خلال اللوحات التى تركها لنا الرحالون الأجانب عن المسجد، يمكن أن نلاحظ الثراء الزخرفى الذى كان يتمتع به، بدءا من الزخرفة الهندسية إلى الزخرفة

الكتابية . ولذلك سنحاول أن نستشف تلك الزخرفة المتنوعة من بعض اللوحات، فنبدأ – أولاً – بالزخرفة الهندسية التى تبدو قليلة بالمقارنة مع العناصر الأخرى، وهى تنحصر فى الأشعة المتوهجة من نواة الطاقة الركنية إلى أنصاف الدوائر المتناوبة فوق بعضها البعض، وكأن الفنان يرسم زعانف السمك . وبذلك التعاقب التركيبى للزعانف يجعل العين تنتقل فى التمعن من أسفل القبة إلى كبدها، وكذلك الحال بالنسبة للخطوط المشعة، فهذه الوضعية للزخرفة تجذب النظر إليها، وتدخل الراحة والاطمئنان فى نفوس الناظرين، كما تترك الإنسان ينتقل بنظره فى كل الاتجاهات دون أن يشعر بأى ملل أو كلل . ثم أن تقسيم العقود إلى فقرات متساوية (شبيهة بالعقود المزررة فى العمارة الأموية والأندلسية ولكن بدون تلوين) تترك الإنسان أيضاً ينساق معها إلى نهاية العقد نفسه، إضافة إلى ذلك فالمسجد متشبع بالأفاريز المتدرجة وكذلك بالوسادات أو بقرم الأعمدة المتدرجة هى الأخرى، فكلها عناصر تجعل المسجد فى أبهى حلة مزركشة . وقد أشرنا من قبل إلى أوجه التشابه بين الطاقات الركنية فى مسجدنا هذا ومسجد القيروان بتونس، نضيف أيضاً هنا فى مجال الزخرفة التشابه الذى بينهما، فحنايا مسجد سيدى عقبة بالقيروان مضلعة غليظة، بينما هى فى مسجدنا رفيعة وكثيرة العدد، وإذا كانت قبة القيروان مضلعة (عددها أربعة وعشرون ضلعاً) فإن قبة كتشاوة مختلفة عنها، فهى مزخرفة بأنصاف الدوائر بنمط المتعاقب المتناقص تبعاً لشكل القبة طبعاً (شكل 35) .

وإذا ما حاولنا أن نصف الزخرفة النباتية فإنها قد اقتصرت – حسبما يبدو – على الزخرفة الرقشية المحورة عن الرقش العربى الأصلية إلى الرقش المتطور على يد الفنانين الشرقيين خاصة فى الشرق الأدنى، والذى له تأثيرات من الطراز الأوروبى الحديث . هذا ويمكن أن نضيف بأن الزخرفة النباتية التى كانت على المربعات الخزفية المزدانة بأزهار القرنفل فى معظمها، وأوراق الخرشوف البرى والمعروفة فى الفن الكلاسيكى بورقة الأكانتس (الأقنثة)، وكذلك أزهار الزنابق فى بعض الأبدان المتصلة بأسافل القباب (شكل 35) .

أما فيما يخص الزخرفة الكتابية فقد توزعت فى أماكن كثيرة من المسجد : فوق جبهة المحراب، وجدران المسجد المختلفة، وعلى أبدان الشمسيات (القمريات) المخرمة . وقد جمع (كولان) مجموعة لا بأس بها من الآيات القرآنية، وجمل التمنى والتهليل والترحيب والتبرك . تراوحت خطوطها بين التجويد الأنيق للكتابة، وبين الاعوجاج السيئ لها، حتى أنه بالنسبة لهذه الأخيرة لا نستطيع إلى أى نمط يمكن أن نرجع ذلك الخط، غير أنه يغلب على الزخرفة الكتابية نمط الثلث والثلثى الجلى، والتى ما زال البعض منها فى متحف الآثار القديمة بحديقة الحرية .

وأول نقيشة هى المكتوبة على لوح من الرخام المجزع قليلاً والمتضمنة ــ ظاهرياً ــ تأسيس المسجد على يد الداى حسن باشا، فى سنة 1209 هـ، كما ذكرنا سابقاً، قد كتبت بخط ممتزج بين الثلث والريحانى، ورغم هذا التركيب فقد روعى فى النقش صفة الاسترسال دون أن يشوبه اهتزاز أو اعوجاج، ولكنه لم يحافظ النقاش على النسق الخاص سواء للخط الثلث أو الريحانى، وهو ما يدفعنا إلى نعته بصفة الامتزاج الخطى .

ومضمون النقيشة قد ذكرناه فى بداية هذه الدراسة . ويقول (كولان) بأن النقيشة كانت مثبتة فوق باب مدخل المسجد (14) .

وهذه إحدى الجمل التى لم يذكر (كولان) مكان وجودها فى المسجد، وهى تتضمن صيغ التمنى والعرفان بجميل الداى حسن باشا والدعاء بالفرج . ومثل هذه الجملة نجدها فى بعض القصور بالمدينة وخاصة فى قصر عزيزة والدويرة المتصلة بقصر الداى حسن المذكور وقصر الشيخ القناعى، فكلها كتبت بخط غير متزن لم يراع الخطاط فى كتابة الخط أدنى شروط قواعد الخط، ولذلك لا يمكن إدراجها فى أنماط الخطوط العربية المعروفة . ومضمون الجملة ما يلى : " العز والهنا وبلوغ المنا/ صاحب الخيرات والحسنات فى زمانه/ والممتاز فى أقرانه بجوده وإحسانه حسن باشا ابن حسين ــ تغمده الله البارى بغفرانه ــ أمير سنة 1210 هـ " (15) .

أما الآيات القرآنية فكان منها ما يلي : " سلام عليكم بما صبرتم فنعم عقبى الدار " (16) ـ الآية 22 من سورة الرعد . و " كلما دخل عليها زكريا المحراب وجد عندها رزقاً قال : يا مريم أنّى لك هذا ؟ قالت : هو من عند الله، إن الله يرزق من يشاء بغير حساب " (17) ـ الآية 37 من سورة آل عمران . وهاتان الآيتان حفرتا فوق جبهة عقد المحراب، كما أشار إلى ذلك (كولان) .

وهناك مجموعة أخرى من الآيات القرآنية، منها على الخصوص الآيتان الأولى والثانية من سورة الفتح، وجمل الترجي وطلب الخير والتهليل أيضاً لا نرى ضرورة إعادة ذكرها فى هذه الدراسة، فهى منشورة فى كتاب (كولان)، لكن نود أن نشير فقط إلى الأسماء الغريبة المنسوبة إلى فتيان أهل الكهف؛ ورغم أننا نعلم من القرآن بأن أهل الكهف لا يعرف عددهم، إلا أننا قد وجدنا هذه الأسماء تزدان بها شمسيات (قمريات) المنازل والقصور بمدينة الجزائر، وهى قد كتبت كلها بخط الثلثى الجلى الجميل، شغلت الفراغات الناجمة بين الحروف بقطع من الزجاج المتعدد الألوان . ومكان هذه الشمسيات والقمريات (المناور) موزعة كما يلى : ثلاث منها فوق الباب أو فوق جدار الإيوان للغرفة الموازى دائماً للباب، وواحدة فوق النافذة المطلة على الصحن، ومثلها فوق الخزانة الجدارية الموازية أيضاً للنافذة . وإذ نشير هنا إلى هذا التوزيع للشمسيات والقمريات فلأن (كولان) أشار إلى أن مكان هذه الأسماء اقتصر فقط فوق جبهة المحراب وطاراته . وهنا نقف قليلاً لنشير إلى أن القبة المركزية تحتوى هى الأخرى على الشمسيات والقمريات (المناور) ثلاث فى كل ضلع من أضلاع القبة، ويكون العدد الاجمالى هو أربع وعشرون شمسية (شكل 34)، زيادة عن الشمسيات الموجودة فوق المحراب .

وللإفادة أرى ضرورة ذكرها وهى : يمليخا، مكشلينا، مثلينا، مرنوش، دبرنوش، شادنوش، كفشططيّوش، قطمير . ولعل الاسمين الأخيرين (كفشططيوش وقطمير) هما على التوالى الراعى والكلب .

تحويل المسجد إلى كاتدرائية :

أورد الأستاذ الطاهر بو شوشى – نقلاً عن (مجلة الجزائر الكاثوليكية) – تاريخ تحويل المسجد إلى كنيسة، وكان ذلك فى 1832/12/24، أى ليلة الاحتفال بعيد ميلاد السيد المسيح . وقد جرى الاحتفال بهذه المناسبة فى منتصف الليل من التاريخ المذكور . وفى مستهل سنة 1844 شرع فى تهديم المسجد، لتغيير مخططه نهائياً، ولم يسبق منه إلا العناصر المعمارية، التى احتاج إليها الفرنسيون لتدعيم كنيستهم الجديدة، كالأعمدة والمنبر . كما أبقى على شكل الميضأة تقريباً، ولكنهم أزالوا المئذنة التى كانت خلف المسجد فى أحد الأركان . وفى سنة 1868 تم الانتهاء من بناء الكنيسة الجديدة، وهى على الصورة التى نراها اليوم . وإمعاناً فى تضليل وإيهام الأهالى برسالة فرنسا الحضارية التى كانت تتشدق بها عمد المخططون إلى إدخال عدة أنماط من العمارة على الكنيسة، فجاءت من الداخل على شكل البازيليكا البيزنطية، وإبراز الأثر الفنى الإسلامى فى المئذنتين الأماميتين، اللتين هما على شاكلة مآذن جامع قايتباى وجامع محمد الناصر بالقاهرة (18) .

وضعية المسجد حاليا :

هذه أهم المحاور الكبرى التى تدور حول مسجد كتشاوة العتيق وإذا كنا لم نضع القول الفصل بالنسبة لتأسيسه وصاحب المبادرة لذلك الانشاء، فأملنا كبير بأن يتقدم أحد العارفين فيفيدونا نهائياً . كما أن فقدان ما كان يزخر به هذا المسجد من الزخرف الفنى والزخارف الكتابية بالأخص وضياع المربعات الخزفية الرائقة، أثره السلبى فى جعل المسجد يعيش جوا من الغمامة القاتمة . وربما لا يفيد تبييضه من سنة لأخرى طالما يتعرض لأثر الرطوبة التى أصبحت تلتهم طبقة من الجص النيئ وحتى الحجارة الجيرية . ولذلك فواجب العناية به أمر له دلالته الخاصة، فرغم كونه ليس أو لم يعد أثراً محلياً بل هو دخيل على عمارتنا، إلا أنه يبقى شاهداً على فظاعة وبشاعة الإنسان (المستدمر) الذى حاول بكل ما أوتى من قوة أن يسلخ انسان هذا المسجد من عقيدته السمحة النيرة، ولكن باءت مساعى ذلك الإنسان الصليبى بالفشل الذريع، وأى ذريع .

الهـوامـش :

(*) مقال نشر فى مجلة (حقائق مدينة الجزائر) عدد 43 (1987) .

(1) من افادة الأستاذين : برنار كابورال، والشيخ مظفر قادر . فالأول كان يدرس اللغة التركية بمعهد التاريخ، والثانى يدرس الآثار الإسلامية بمعهد الآثار .

(2) وليس كما كتبه رشيد دوكالى تحت اسم (حسين باشا)، فى كتابه : (مساجد مدينة الجزائر فى العهد التركى)، ص 33 العمود الثانى .

(3) انظر مثلاً : كولان، سجل الكتابات العربية والتركية فى الجزائر، ج 1، عمالة الجزائر، ص 160 ـ 161 . (بالفرنسية) .

(4) سيد أحمد باغلى، الجزائر (سلسلة الفن والثقافة) عدد 8، ص 83 .

(5) قيوشان، الجزائر، ط 2، ص 25 .

(6) انظر دراستنا عنها فى هذه المطبوعة (ص 101 وما يليها) .

(7) هايدو، طبوغرافية تاريخ مدينة الجزائر (الترجمة الفرنسية) فى المجلة الأفريقية (1871) ج 15، ص 382 وما بعدها .

(8) هذا النص نجده منشوراً فى كل من :

ـ دوفولكس، الكتابات الأهلية (العربية) فى متحف الآثار بالجزائر، ص 88 .

ـ مارسى، متحف ستيفان قزال، ص 58 .

ـ بو رويبة، الكتبات الأثرية فى المساجد الجزائرية، ص 214 .

(9) قيوشان، المرجع السابق، ص 25 .

(10) أحمد فكرى، المسجد الجامع بالقيروان، ص 87 .

(11) دوكالى، المرجع السابق، اللوح 5 .

(12) نفس المرجع، ص 38، هامش 34 .

(13) نفس المرجع، اللوحان 4، 5 .

(14) كولان، المرجع السابق، ص 163 .

(15) نفس المرجع، ص 162 .

(16) نفس المرجع، ص 163 .

(17) نفس المرجع، ص 163 .

(18) الطاهر بو شوشى، " صفحات من تاريخ جامع كتشاوة "، مجلة الأصالة، عـدد مزدوج 14 ـ 15 (1973/1393)، ص 289 ـ 299 .

الأصـالة فى المسـكن الجزائــرى
(نموذج مدينــة الجزائــر)

استهلال يسير :

للثقافة أوعية كثيرة، ومن ضمنها وعاء العمارة بمجالها الواسع، الذى تمثل أحـد روافد الفكرى الإنسانى ونضجه المعرفى . فمنذ أدرك الإنسان دوره على هـذه المعمورة وهو يسعى إلى تجسيد مداركه المعرفية ويحاول أن يوظف قدراته فيما يرجع عليه وعلى أخيه بالنفع والفائدة، وفيما يراه مقوماً وملائماً لحياته العملية، ورغباته المادية والروحية معاً . فكانت تكراراته التطبيقية قد هدته إلى بناء مأوى له، يقيه من المؤثرات الخارجية عليه، بل ومن القوى المعادية لـه أيضاً، يكون فيه آمناً مطمئناً يهتدى إلى نفسه، ليركن فى النهاية إلى الاستقرار والدعة والطمأنينـة . كما هداه تفكيره أيضاً إلى تكييف مسكنه مع ما يناسب معتقداته الدينية (الاجتماعيـة)، بعد أن توصل إلى إيجاد صبغة تركيبية له (أى لمسكنه) تتماشى مع ظروف الطبيعة وعناصرها الأخرى .

وقبل أن نتعرض بالتفصيل إلى مواصفات المسكن فى مدينة الجزائر، بودنـا أن نلقى نظرة إجمالية على تركيب هذه المدينة العمرانى . ففى بداية الألف الأولى قبل الميلاد اتخذ الفينيقيون من المنبسط الضيق المحاذى للبحر مجالاً لتجارتهم فى مدينـة الجزائر، وربما نواة لإقامة المدينة تعرف باسم (ايكوزيوم) حسب لوحـة عثر عليها فيما بعد سنة 1942، وهى مثبتة فى جدران بشارع باب عزون رقم 29 . يعتقد أيضاً أن الفينيقيين حاولوا التوغل إلى داخل المدينة بعمرانهم فـى اتجاه سفح الجبل على الأقل .

على أن العهد الإسلامى قد أصبغ عليها طابعاً خاصاً، وأبقى على معـالم حضارتها التاريخية، ويبتدئ ذلك بتاريخ تأسيسها الثانى على يد " بلكن بن زيـرى "، سنة 339 هـ/ 950 م . وحاول بالتالى أن يوسع رقعة الجزء المتهدم، بالإضافة إلى الإهتمام بتوسيعها تبعاً لازدهارها الاقتصادى والاجتماعى

ولم تعرف مدينة الجزائر بعد بنائها من طرف " بلكين" انقطاعاً تاريخيا كما حدث أثناء العهد الروماني، بل كانت حلقة متصلة مع أحداث المغرب الأوسط، وإن كانت لم تتخذ عاصمة سياسية إلى أن استقر بها العثمانيون فوسعوها، كما أخذوا في إيصال المدينة بالبحر ببنائهم لما يعرف برصيف خير الدين وبناء برج المنار بعد تهديم حصن البنيون الإسباني، وكذلك إحاطة المدينة بالأسوار، ولعل هذه المبالغة في الحراسة الشديدة هي التي جعلت البعض لأن يصف المدينة بالمناعة وبأنها أصبحت أمنع من عقاب الجو، كما أن الأسوار كانت بها أبواب محدودة تفتح عند الشروق وتغلق عند الغروب، وأنها لا تفتح للمتأخرين مهما كانت الظروف وأنها تبقى مغلقة طوال فترة صلاة الجمعة خوفاً من هجوم مفاجئ .

- وأهم تلك الأبواب ما يلي : **باب البحرية** أو**باب الجزيرة** والتي أصبحت تعرف بباب الجهاد فيما بعد، وهي تقع في اتجاه الشرق للمدينة .

- **باب السماكة (الديوانة)**، الواقعة في اتجاه الشمال الشرقي .

- **باب عزون**، الواقع إلى الجنوب، وهو يعتبر العصب الحيوي بالنسبة للمدينة، بحكم اتصاله بالطرق البرية نحو مناطق البلاد الداخلية .

- **باب الجديد** الموجود في اتجاه الجنوب الغربي (القريب من القصبة العليا) . يضاف إلى هذه الأبواب باب آخر هو باب القصبة العليا (دار السلطان) .

ولم يكتف حكام الأتراك بهذه الأسوار والأبواب، بل عمدوا إلى حفر الخنادق العميقة خلف الأسوار منعاً من وصول المهاجمين إلى داخل المدينة، وبفضل هذه الأسوار والخنادق بقيت المدينة بمنجاة ومنأى عن الأعداء رغم الحملات الهجومية المتكررة طوال ثلاثة قرون تقريباً ابتداء من حملة الملاح الأسباني " دون خوان جاكسون " سنة 1567 إلى الحملة الإنكليزية بقيارة اللورد " ايكسموث " سنة 1816 وكلها تحطمت أمام مناعة الأسوار وقوة المدافع، ولذلك عرفت المدينة بعدة ألقاب

أهمها الجزائر المحروسة، الجزائر المجاهدة، أو دار الجهاد، والجزائر المنتصرة، والجزائر المحمية .

وقد صاحب هذا التسوير الجيد للمدينة تركيب عمراني معقد نتيجة توافد العناصر السكانية على المدينة، بالإضافة إلى وجود جالية أخرى من الأندلسيين وبذلك يمكن القول أن الجزائر تعتبر واسطة العقد بالنسبة للمغرب الإسلامي كله فهي بهذا الموقع الجغرافي (موقع الوسط) تتأثر وتؤثر بكل مظاهر الحضارة المختلفة السائدة في العالم الإسلامي، وبالرغم من غياب المثال العمراني الدائري المشع مثل الذي ظهر في مدينة بغداد الإسلامية، فإن المثال العمراني لمدينة الجزائر لا يختلف كثيراً عن بقية النسيج (المثال) العمراني في البلاد العربية الإسلامية ذلك لأن مركز الجذب للسكان ولكل المجموعات المحلية لا يختلف في شكله العام عن بقية المدن الإسلامية من حيث توزيع نقاط مركز هذا الجذب في وسط المدينة، والتي تشتمل على عدة مراكز أساسية، تقوم عليها المدينة وتحتاج إليها ولا يستكمل إطارها إلا بها، وهي على وجه الخصوص :

1 ـ مقر دار الإمارة وقصور حكام المدينة .
2 ـ المسجد الجامع وبقية المساجد الأخرى .
3 ـ الأسواق الكبرى، ومنطقة التجار الموزعين حسب الاختصاص .
4 ـ الطريقان الرئيسيان والمعروفان بمحوى المواصلات، أولهما قادم من الناحية الجنوبية عبر بابه المعروف بـ (باب عزون)، والآخر من الناحية الشمالية، وبه أيضاً باب معروف باسم (باب الوادى)، وهذان المحوران يلتقيان مباشرة عند السوق المركزى (سوق الجمعة) التى (أى السوق) لا تبعد عن مقر دار الإمارة كثيراً .

ويبدو أن موضع مدينة الجزائر الجغرافي وانعدام أهميتها السياسية والإدارية في العصر الإسلامي، هما اللذين لم يسمحا لها بتكوين المحورين المتعامدين، تشكيل نسيج عمراني متكامل الجوانب، مثل مدينة تونس، ذلك أن مدينة الجزائر كان

ينقصها التمركز الفعلي للأسواق حسب الاختصاص، وإن كان موجوداً وممثلاً في أسفلها .

ومع ذلك فقد قسمت المدينة إلى جزأين رئيسيين، هما الجزء الأسفل ويحتوى على هياكل المدينة المذكورة سابقاً من هياكل إدارية إلى اقتصادية، والجزء الثاني وكان على المساكن العامة وعلى بعض المؤسسات الثقافية كالمساجد الصغيرة والكتاتيب المتصف بالحركة الدائبة لمختلف أنشطة الحياة الاجتماعية .

ويقوم النسيج العمراني في البلدان وفق التقاليد الحضارية السائدة في ذلك البلد، والتي غالباً ما تكون صادقة إلى أبعد الحدود كما أنها لا تكون إلا من خلال تفاعلات كثيرة، أهمها العوامل المشتركة في الحياة الاجتماعية والاستجابة للشروط الحضارية التي يسير عليها ذلك المجتمع، وعلى رأس تلك الشروط الوازع الديني الذي يدعو إلى المحافظة والتزام حدود اللياقة الأدبية والأخلاقية . ولذلك بنيت مساكن مدينة الجزائر بشكل أو بنمط التضام إلى بعضها البعض (مجمع سكني تقريباً) وكأنها كتلة واحدة كما يوحي ذلك للرائي البعيد أو على شكل مدرج حسبما يتخيله القادم من البحر، بسبب ما ذكرناه سابقاً من ارتفاع المساكن العلوية عن مثيلاتها الواقعة في أسفلها (طبقاً لمرفولوجية موضع المدينة المتدرج) فضلاً عن بروز الرواشن (الأواوين) المقتضبة عن المساكن، مما نتج عن ذلك التصاق بعض المباني ببعضها البعض وبالتالي تغطية الطرقات والممرات الضيقة لتصبح في شكل أسبطة (سباطات) فضلاً عن التوائها وتشعبها إلى تفريعات دقيقة غالباً ما تنتهي إلى بيت يحدها أو إلى ساحة صغيرة هي بمثابة انطلاق لحارة أو حارات أخرى .

وقد سمح هذا النسيج المعقد بتلطيف الجو على المشاة أثناء فصل الصيف نتيجة قصر المد الشمسي في الممرات الضيقة وأن التشبع الشمسي للمساكن لا يكون إلا في السطوح المستوية أو بنسبة أقل على صحون (أفنية) المساكن .

هذا استهلال للموضوع قصد منه توضيح بعض المعالم أو الخطوط عن المدينة قبل تقديم موضوع البحث عن مواصفات المسكن فى مدينة الجزائر سواء في داخلها أو فى ضاحيتها .

مواصفات المساكن ومخططاتها :

تمتاز مواصفات المساكن بمختلف أشكالها الفخمة والبسيطة بطابع التربيع والتكعيب، شأنها فى ذلك شأن المواصفات التى تمتاز بها مساكن العمارة الإسلامية، وتختلف المواصفات والتصميمات من مسكن لآخر تبعاً لموقع المسكن والمساحة التى يشغلها، وسنلاحظ فيما بعد أن بعضها لا يحتوى على العناصر الكاملة ال[illegible] كاحتوائها على ثلاثة أجنحة بدلاً من أربعة وغيرها . رغم ما يبدو من التشابه الكلى فى المظهر الخارجى .

وإذا ما حاولنا ربط هذه المواصفات الهندسية المذكورة فإننا نجدها أصيلة فى تاريخ العمارة الشرقية عموماً . ويبدو لنا ذلك من خلال ما أمدتنا به الاكتشافات الأثرية، التى أجريت فى بلاد الرافدين بين عامى 1926 ـ 1927، والتى بينت لعلماء الآثار وجود مبان ذات طابقين بسلم داخلى، وغرف حول الصحن، وزعت حسب الوظيفة الحياتية لذلك المجتمع فهى تحتوى على طابق أرضى المشتمل على المرافق الصحية والمعيشية، وكذلك على غرفة للضيوف، بينما الطابق العلوى خصص لغرف لنوم : وقد تأثر مسقط البيت العربى الإسلامى بذلك، حيث أنه يتلاءم مع الحياة الدينية والاجتماعية السائدة، ويلاحظ فيه الإنتماء الداخلى .

وإذ نشير إلى هذه النقطة بالذات، فإننا سنحاول أن نبدى رأياً فى بعض ما يمكن توضيحه عن تصميم المنزل فى شمال إفريقيا القريب الشبه من الدار الإيطالية، فالمنزل الإيطالى أو الإغريقى يمتاز تصميمه عموماً بتوزيع الغرف على أحد جانبى الصحن وخلفه فقط، بالإضافة إلى الذين يرون أن المسكن المغربى أيضاً يكاد يكون

مطابقاً للمنزل الإغريقي ولكن غير بعيد عن المنزل الحضري الذى امتاز بها المنزل المغربى .

إن مثل هـذا الارتبـاك أو الـتردد فـى إثبـات أصالـة المسـكن الجزائـرى أمـر لا يحتاج إلى كثير جهد، فكما أشرنا من قبل بأنه ذو صلة قوية بالتصميم المشرقى، فقد استمر استعمال هذا المسقط فى العهد الإسلامى فى بلادنا، ويجسد ذلـك فـى عمـارة كل من مدينة صدراتة وقصـور مدينة أشير وقصور قلعة بنى حماد، وهى مسـاقط لا تبعد كثيراً عن تصميم مساكن مدينة الجزائر وقصورها إلى أواخر العهد العثمانى .

واجهات المساكن :

إن أهم مـا يسترعى الانتبـاه فـى قصـور مدينـة الجزائـر ومسـاكنها العامــة أن واجهاتها تقع فى الأزقة الضيقة بعيدة عن مواجهة الشوارع الكبرى خاصة المتفرعة عنهـا عـن السـاحات العامـة التـى تكـثر فيهـا الحركـة، كالأسـواق والمرافـق العامـــة الأخرى، ولعل السبب فى ذلك من المجانبـة والابتعـاد عـن المواجهـة وجعـل أبـواب المساكن فى أزقة منزوية يعود إلى عدة أسباب يمكن ذكر بعض منها فيما يلى :

- الاحتياط من هجمات قواد الجيش الإنكشارى على معقبى الفارين منهم .
- الامتثال للقيم الإسلامية التى أثرت على السـكان الذيـن وجهـوا المدخـل فـى اتجـاه معاكس لحركة المارة .
- أضف إلى ذلك أن موضع المدينة المرفولوجيـة لـم يسـمح بتكويـن شـوارع مديـدة وبالتالى تكونت الشوارع بأشكال منكسرة ساعد ذلك تكوين مداخل بوضـع يسـمح بما يوصف بالتورية عن المارة .
- السماح للسكان بالمحافظة على الخصوصية التى لا يجب على أحد الإطلاع وعدم السماح لأقصى حد ممكن للعامة من ملاحظة الموجودين فى المسكن .

ويمكن إضافة عامل آخر وهو تحويل واجهات المساكن عن التيار البحرى، المحاذى للمدينة، حتى لا يتعرض أهل المسكن لذلك التيار أثناء فصل الشتاء، وهو قوى إذا صاحبته رياح قوية .

وقد تميزت واجهات المساكن في مدينة الجزائر بالبساطة وعدم الإتقان فى غالبها، وذلك ليست من حيث الثراء الفنى فى مستوى منازل تونس والقاهرة مثلاً، فواجهات الرخام، كما تعلوه ظلة أو تمودة بالعامية الجزائرية، مصنوعة من خشب الصلب الأرز أو العرعار وقد أسبغت الكنة بالزخرفة النباتية المتطورة عن الزخرفة الرقشية العربية، كما أن وظيفة الظلة لا تقتصر على وقاية الداخل من المؤثرات الطبيعية المختلفة بل تقى المنتظرين أمامه، وقد شكلت الظلة بنمط فنى رائق : ازدادت بهاء تغطيتها بقراميد خضراء براقة .

وإذا ما حاولنا عقد مقارنة ببعض الواجهات من البلاد العربية، فنشير إلى ما تمتاز به واجهات منازل تونس وقصورها من البراعة فى وضع العناصر الزخرفية على جدران المنازل بمختلف مواد الحجارة والرخام وكذلك السنجات المزررة وهى بذلك لا تتوفر على الظلات مثل منازل الجزائر لتقيها من الشمس والمطر، كعازل لتكسيرها غير أن أوجه الاختلاف فى الرواشن فى كل منازل الجزائر وتونس غير موجودة، بل أن منازل تونس تفتقر إليها فى معظمها، بخلاف أن الرواشن هى من الخشب المخروط فى كل البلاد العربية تقريباً بينما فى مساكن مدينة الجزائر ليست فيها ما يلفت الانتباه إلا من بعض النوافذ المتوسطة المسيجة بأعمدة الحديد المعالج فنياً ببراعة فائقة .

السقائف :

تتخذ السقيفة مكاناً بارزاً فى المسكن الجزائرى الإسلامى الأصيل بصفة عامة وفى القصور بصفة خاصة، لأنها تقوم مقام غرفة الاستقبال. كما سيأتى ذلك، يختلف مكانها من مسكن إلى آخر كما تتعقد أو تكون بسيطة. وفق أهمية المبنى نفسه وكذلك وفق موضعه ومساحته ففى المسكن العادى نجده غير مركبة بل بسيطة

تتفتح على الصحن مباشرة لا يحجبها عنه إلا الباب الذى يكون دائماً مغلقاً ولا يفتح إلا عند الضرورة، ويوجد فى السقيفة للمسكن العادى عدد قليل من المقاعد فى جانب واحد منها، وضعت من أجل استقبال الضيف غير القريب عن الأهل، وهى فى شكلها الهندسى بسيطة قليلة الغور مقعدها من الحجر المصقول، يفصل بين المقاعد أعمدة صغيرة من حجر الرمل وأحياناً من الرخام المعالج بمختلف الأنماط الفنية منها المضلعة الثمانية أو الحلزونية سواء المنقبضة أو المسترسلة، مزدانة بقواعد ذات أطواق وحلقات متدرجة فوق قواعد مربعة أو مكعبة كسيت جدران السقيفة والمقاعد كلها بالمربعات الخزفية الملونة المنسوبة إلى مختلف دول أوربا وخاصة إلى إسبانيا وإيطاليا وهولندا التى منها مدينة دلفت . والملاحظ فى هذا المجال أننا ما زلنا نجهل أنواع المربعات الزخرفية العائدة إلى الجزائر، وأن كنا الآن نعرف الأنواع المنسوبة إلى تونس سواء الأصلية منها أو حتى التى أعادت تونس صناعتها بعد أن استرخصت أصحابها لذلك .

ولضرورة الأمن وضعت فى القصور سقائف مركبة، الأولى صغيرة وخاصة لحراس القصور، ثم تليها السقيفة الكبرى التى تكون دائماً على مسافة كاملة من نهاية السقيفة الصغرى إلى بداية بوابة الصحن، أى أنها لا تصل إلى نهاية حد القصر بل يترك ذلك الجزء لتكوين الملقف الخاص بتزويد الهواء الجديد أو تجديد الهواء على القصور وكذلك تزويد السقيفة ببصيص من الضوء عليها . وقد يخصص صدر الملقف كسدة يجلس عليها صاحب الدار أو القصر فى أوقات المناسبات المختلفة .

ونجمل هذا القول حول ما تحتويه السقائف فى مختلف أشكال المساكن والقصور بأنها تحتوى على مقاعد غائرة فى الجدارين المتوازيين للسقيفة غير أنها فى القصور تمتاز باحتوائها على الرخام سواء فى المقاعد أو فى الأعمدة ذات الأنماط المختلفة منها على شكل الحلزونيين أو ذات الخطوط المنكسرة أو المثمنة الاضلاع، وهى كلها مزدوجة أو مثلثة (ثلاثية) العدد معظمها منحوتة من كتلة واحدة، غير أن تيجانها متنوعة رغم كونها مذرة من نمط كورنثى مشفوعة بشحار

الدولة الإسلامية الهلالى غير أن معظمها تمتاز بمسحة الفن الإيطالى فى عصر النهضة الأوروبية .

وتنتهى مقاعد السقيفة بعقود غير دائرية بل هى مستوية، طعمت نهاياتها بزخرفة مشرشرة خاصة فى وسطها وأركانها، وأن هذه العقود هى موجودة فى عمارة المسكن بالجزائر قاطبة، كما هى نفسها الموجودة فى النوافذ والخزانات الجدارية وكذلك فى عقود العيون الجدارية التى تحتويها بعض المساكن والقصور .

ونعود مرة إلى السقائف لنؤكد شكلها وموضوعها فى بعض القصور الفحصية حيث توجد بعيدة عن الباب الرئيسى للمسكن وما ذلك إلا لكونها جعلت لتكون قرب الحديقة حتى إذا اصطحب صاحب المسكن الغرباء من الضيوف يكونون فى مريح بالنسبة للأهل ولا يتحرج كل منهما .

الملقف :

تتوفر بعض القصور والمساكن الواسعة على ما يسمى بـ (الملقف) وهو دائماً يقع فى نهاية السقيفة الكبرى غير أن الملقف فى الجزائر يختلف عن الملاقف الموجودة فى عمارة الصحراء، والمشرق العربى ففى المشرق يقتصر وجوده على تجديد حركة الهواء وتزويد المبنى بالهواء البارد بينما هو فى الجزائر وخاصة فى العاصمة يؤدى وظيفتين رئيسيتين فبالإضافة إلى التى ذكرت سابقاً فهو يزود المبنى بكمية لا بأس بها من الضوء للسقيفة الكبرى، ولذلك إن التسمية المناسبة له هى البئر الضوئية . وللإشارة نقول أن مبانى الفحص لا توجد بها الملاقف، لكونها غير ملتصقة بالمبانى المجاورة عكس المبانى فى المدينة فهى مكتظة بشكل التضام .

الصحون (الأفنية) والأروقة :

يعتبر الصحن أو وسط الدار العصب الحيوى والمجال المركزى للمسكن الأصيل، وهويتوسط الأجزاء الموزعة فى المبنى وتتصل به اتصالاً وثيقاً . ويختلف اتصال الصحن بأجزاء المبنى الكبير منه فى المبنى البسيط، ذلك لأن الصحن فى

هذا الأخير يأتى مباشرة بعد السقيفة بينما فى المسكن الكبير فمن المحتمل أن يكون منفصلاً عن السقيفة تماماً، كأن تكون السقيفة مرتبطة مع المستوى الأرضى للقصر فى المدينة أو فى الفحص .

وبين الصحن والغرف وبقية المرافق الأخرى توجد أروقة، تقوم بدور المعدل للحرارة من جهة، ومن جهة أخرى بدور الاتصال فيما بينهما، بالإضافة إلى إضفاء طابع الجمال على القصر، على أن وجود الأروقة حول الصحن لا يعنى وجود نوع من المرافق فى كل ضلع من أضلاع الأروقة بل يرتبط حسب تصميم المبنى وبالتالى حسب مهارة البناء فضلاً عن المستوى الذى بنى فيه المبنى، وذلك يلاحظ عدم التشابه فى توزيع أقسام المسكن فيما بينه حول الصحن كما سيتضح ذلك عند التعرض لأقسام المبنى .

وتختلف مقاسات الصحون تبعاً لحجم كل مبنى، فنجد أضلاع صحن ما أصغر أو أكبر من صحن آخر، كما أن الأروقة المحاطة بالصحن يختلف عرضها من رواق إلى آخر، ولكن التشابه الذى يجمع الصحون كلها هو :
1) التربيع و 2) انخفاض مستواها عن مستوى الأروقة بمقدار سنتمتر فى نقطة الانطلاق وثلاثة سنتمترات عند فوهة المجال الذى بأسفل الصحن و 3) تبليطها بالرخام ذى الأضلاع السداسية .

وتمتاز أروقة المساكن فى الجزائر كلها بعقود منكسرة ذات المركزين، جعلت أوتار من الخشب فى وسطها أو عند منبتها، وقد وضعت من أجل إنزال الستائر والفرش، وهى لا تخلو من عمل فنى أهمه الحلزونات، وفى وسطها زخرفى كأسى مثل الطراز الأول لسامراء، وأعمدة العقود فى الأروقة على عدة أنواع، نجملها فى نوعين أساسيين، هما أعمدة الرخام بالنسبة للمبانى الفخمة، أعمدة الحجر الجيرى أو الرملى بالنسبة للمساكن العامة البسيطة، وكلا النوعين يتحليان بالأثر الفنى الرائق، قوامها الحلزونات الضيقة أو المسترسلة، والمضلعة المتراوحة بين السداسية والثمانية، كما أنها تنتهى بتيجان ذات نمطين مختلفين فهى فى المبانى الفخمة من

طراز كورنثي، إيطالي متجدد، يحتوى في جبهة التاج شعار الدولة الذى هو الهلال أما في المباني العامة فالتيجان كأسيه الشكل في أركانها لفائف بارزة عن بدن التاج، تنطلق من قاعدة اللفائف ورقة ثلاثية الفصوص الصماء وأحياناً نجد بعضاً منها تحتوى على أزهار بسيطة تغطي بدن التاج، وإن هذا الأثر الفني ليستوقف الانتباه لكونه أنجز على مادة الحجر الجيرى لا غير كما أننا يمكن أن نؤكد صلة الارتباط بين هذا النوع من التيجان وبين التيجان الفرعونية .

ويتوقف عدد الأعمدة حسب سعة وضيق المبنى، على أنها لا تقل عن ثلاثة أعمدة مهما كانت مساحة أو طول ضلع الرواق، والأعمدة فوق كل ذلك فقد وزعت على مسافات متساوية فيما بينها، وذلك من أجل أن تحفظ المبنى توازنه حتى لا يتعرض للتصدعات عند حدوث هزة ما .

إن محاولة البحث عن أصول الصحن والرواق ليست بالعملية السهلة، ولكن من المؤكد أنهما استعملا في عمارة الشرق القديم، ثم انتقل إلى الغرب من العالم القديم والمهم بهذا الصدد هو محاولة التوصل إلى استمرار هذين العنصرين في العمارة الجزائرية الحديثة (قبل سنة 1830) ولعل ذلك يرجع إلى أن العصر العثماني الذى يمثل مرحلة أخيرة للعصر الإسلامى بالنسبة للعالم الإسلامى قاطبة، ثم إن البيئة المزدوجة التى تتمتع بها الجزائر وهى البرودة والحرارة قد ثبتت أو ساعدت على عدم التغير في عمليات التحول الثقافي والعمراني فيها بل وفي كل الأقطار العربية، بالإضافة إلى الإنتماء الداخلي للأسرة الجزائرية المسلمة في المسكن، هذا إذا أضفنا عامل تلطيف الجو الذى يقوم به الصحن بدور المعدل للحرارة سواء في الليل أو في النهار، ففي الليل يتسرب الهواء البارد على طبقات الصحن، مما يسمح له بالتسرب إلى داخل الغرف فهى بذلك تتأثر به تأثيراً كبيراً بحيث يدوم هذا التأثر لساعات طويلة من النهار . غير أن عملية الاستكمال لبقية النهار تقوم برودة مياه النافورة المبلطة في وسط صحن الدار، وإن كان ذلك غير معمم على الديار كلها، ووفق هذا الجو المعتدل المبتكر كان الصحن مجالاً مركزياً للأسرة ففيه تقضى المرأة جل

وقتها سواء من أجل القيام بالأعمال المنزلية المختلفة أو إقامة الأفراح على اختلاف أنواعها لأن بعض المحللين يرجعون الأسباب التى جعلت المسلم يتمسك بالبيت ذى الصحن إلى حرصه على دوام الاتصال بالسماء كما تعود عليها عندما كان يعيش فى الصحراء لذا فإنه أدخل فكرة الرمز الكونى بالشكل المعمارى .

ومهما كان الأمر فإن الصحون وما يحيط بها من الأروقة ذات العقود المتجاوزة المنكسرة تعتبران من العناصر التى يقوم عليها التصميم العام للمبنى المدنى، وبالتالى فهما يمنحان للسكان مختلف أنواع الاتصال بالفراغ الخارجى، الذى افتقده أهل المبنى خاصة الأروقة المعتبرة كهيكل أساسى للغرف والأقسام الأخرى، بحيث تعتبر الحاجز المانع الذى تتكسر عليه أشعة الشمس وكذلك فهى تقوم سقوط الأمطار فى اتجاه مستقيم مهما كانت قوة الرياح .

الغـــرف :

تمتاز الغرف فى المسكن الجزائرى الأصيل باستطالتها وبساطتها فهى تأخذ مساحة أضلاع المسكن . ورغم طولها المبالغ فيه نجدها تتركب مما يلى : باب فى الوسط، على جانبيه نافذتان كبيرتان مسيجتان بالحديد بنمط تعامد الأعمدة تربطها مكعبات ذات سطوح متعددة أو مكعبات طبعت عليها أزهار . وهذا النسيج مفروض على السكان رغم أن النوافذ تطل على الصحن، إذ لا توجد نوافذ فى الجدران المواجهة على الشارع، وفى الجدار المقابل للنوافذ من داخل الغرفة شكلت خزانتان جداريتان ذات عقود متساوية كعقود مقاعد السقيفة، وكذلك جعلت خزانات جدارية فوق النوافذ كامتداد لها حتى تكون فى مستوى علو الخزانات الجدارية الموازية لها، وهى الأخرى ذات أبعاد متساوية تماماً .

وتمتاز الغرف من جهتها بالأثر الفنى فى كل من جدرانها وسقوفها . ففى جدرانها السفلية كسيت بالمربعات الخزفية المنسوبة إلى مختلف أوربا، بينما الجزء الباقى منها حرفت عليها الزخرفة الجصية غلبت عليها الزخرفة الهندسية وزخرفة العرانيس المتشابكة، أو بالدوائر المتشابكة والمزودة باللفائف والأشرطة الرفيعة

وغيرها من الزخارف البسيطة التى تضفى على الغرف مسحة من الفن الأصيل، تطوقها أشرطة ونطاقات تتضمن اليمن والبركة والعافية، كما تزدان سقوفها بمختلف التصوير المتضمنة مختلف المواضيع الزخرفية، المستمدة من مختلف العناصر النباتية والهندسية وتسامى الفنان بها إلى أعلى درجات النضوج الفنى، خاصة منها مواضيع المنمنمات ذات العناصر الدقيقة والرشيقة الملتفة ذات اليسار وذات اليمين، والمبالغ فى تدويرها بنمط التقابل المزوى الذى يعطى صفة التناظر والتماثل الكلى، رغم انطلاق الفنان من نقطة أو من مركز واحد . ولم يقتصر الفنان على الزخرفة الرقشية المعقدة بل زاد عليها الأطباق النجمية أو أقراص من محوره أشعة مستقيمة أو منحنية طبقاً لتوفق مزاح الفنان، يزيد عليها عناصر توريقية قوامها ورقة الأقنثة الكلاسيكية .

وقد زاد فى أبهة الغرف قوة الألوان الصارخة المطبقة على العناصر الزخرفية المذكورة، فغالباً ما اتخذ الفنان اللون الأحمر الفاتح كمهاد لعناصر أو لألوان مختلفة إذ جعل الفنان المراوح وسيقانها باللون الأخضر الفاتح أو الأوراق الباهتة والخطوط المتموجة بين اللون الصفر المذهب واللون الزبدى، كما طبقت الألوان المناسبة على الأزهار المختلفة طبقاً لطبيعتها الأصلية .

والعنصر الذى أضفى رونقاً وجمالا على الغرفة هو الشمسية (القمرية) ذات التخريم المعبر لمختلف المواضيع الزخرفية، النباتية والهندسية والكتابية وحتى العمرانية فى بعض الأحيان، وقد طعمت تلك التخاريم بقطع من الزجاج الملون، وفق طبيعة العنصر نفسه، ومما يستوقف النظر فى هذا المجال التعبير بالزخرفة المعمارية التى تمثل منظر مدينة الجزائر، وكذلك تشكيل أسماء أهل الكهف بخط الثلث الجلى، وجعلت تلك الشمسيات (القمريات) فوق الأبواب وعددها ثلاثة كما جعلت واحدة منها فوق النوافذ وكذلك فوق الخرانات الجدارية، ومن هنا يمكن أن تحدد وظيفتها بأنها تقتصر على حركة الهواء وتجديده .

وقد ذكرنا آنفا أن الغرف قد كسيت بمربعات خزفية بالنسبة لجدرانها السفلى، وأن مقاسات تلك المربعات لا يتعدى 12 سم، كما أن سمكها رقيق نسبياً إذ لا يصل إلى سنتمترا واحدا، كما أن أضلاعها، وأن سمكها ثخن قد يفوق سنتمترين، وهي ذات ألوان زاهية ومواضيع زخرفية متنوعة، تسبت هي الأخرى إلى مختلف دول أوربا .

مرافق المساكن :

ما يميز المساكن التقليدية في مدينة الجزائر احتواؤها على مرافق ذات الصلة الوثيقة بالحياة المعيشية للسكان، دون اللجوء إليها خارج البيت، وهذا إمعاناً وترسيخاً لنموذج المجتمع المقتصر على الانتماء الداخلي والاعتماد على ما هو موجود بالقرب منه، رغم وجود مرافق مكملة في المدينة، كالحمامات والعيون وما إليهما .

وعلى رأس هذه المرافق نذكر المطابخ التي نجدها في معظم المساكن بأسفله، وهذا لارتباطه بوجود المستوى الأرضي للمسكن وكذلك لارتباط إقامة الخدمة بالقرب منه، رغم أننا نجهل الآن شكل المطبخ في مسكن مدينة الجزائر إلا أن عنصراً من ملامحه العامة ما زالت قائمة وهو السقف المتقاطع الأضلاع، أي الخالي من السقف الخشبي، هذا بسبب وقوع الحمام فوقه أو بالجنب منه، فلأن كلا منهما يكمل الآخر من حيث الحرارة والماء، ويلاحظ دائماً وجود غرفة صغيرة بجانب المطبخ هي بدون شك بمثابة مخزن لمحتويات المطبخ ومنه الخشب بالدرجة الأولى . ويبدو أن المطبخ كان يحتوي على كثير من الخزانات الجدارية مثلما عثر عليها في مختلف المساكن . كما عثر على عيون جدارية بالقرب منه شكلت بواسطة وضع كوز من الفخار في صلب الجدار، كان يملؤه الخدمة .

أما الحمامات فغالباً ما كانت تقع فوق المطبخ خاصة في المساكن الفخمة، أو بجانب منها وقد ساعد على تكوين الحمامات في البيوت توفر الآبار لدى السكان وأن لم يكن هذا في كل المساكن . وإن تركيبها المورفولوجي لا يختلف عن تركيب الحمامات العمومية، إذ تتكون على الأقل من غرفتين اثنتين، قد تكونان منفصلتين

فى أحيان كثيرة وكما أن بعض المساكن الواسعة تمتاز بثرائها الفنى وأحواضها الرخامية الملونة المعرقة ذات النمط الباروكى الإيطالى .

فقد أمدتنا بعض الحفريات فى القصبة على أن نظام توزيع الحرارة فى الحمامات لا يختلف عن النظام القديم فى العهد الرومانى، وهى وضع قنوات تمرير الحرارة بواسطة تركيبُ قطع الأجر عمودياً، مع وضع قنوات للمياه الحارة حول الغرف الساخنة . بينما غرفة النار (الفرناق) فكثير ما جعل فى أسفل الغرفة الساخنة أو بجانبهما . لذلك فالحرارة فى قاعتى الحمام تنتشر طبقاً لقرب النار منها أو لبعدها وهذا حسب خاصية وظيفة كلتا الغرفتين . وتمتاز غرف الحمام بقبابها المثمنة الأضلاع ذات الفتحات المستطيلة، بخلاف غرف الحمامات العمومية التى تحتوى سقوفها على نجوم خماسية الأضلاع لتنويرها بكمية من الضوء، ومهما كان نوع الفتحات فإنها كانت تطعم بقطع من الزجاج الملون، فتضفى على الغرف مسحة خاصة من الأشعة المختلفة الألوان، وإن كانت كلها غير قوية السطع .

أمكنة النظافة :

وجدت فى المساكن بقصبة الجزائر فراغات صغيرة على جانب بعض الغرفة المختلفة، وكان منها حتى فى الطوابق العليا، حتى لا يضطر الإنسان إلى الانتقال فى الأحوال الضرورية المفاجئة له، ولم تكن تلك الأجزاء لتشغل بال الإنسان فهو يقتطعها حتى خلف أو بجانب الغرفة الخاصة بالنوم، فهى لا تتجاوز مساحتها عن مترين طولا أكثر من نصف المتر عرضا، لكنها ذات شكل غير متساوى الأضلاع.

المخازن :

تتوفر المساكن فى مدينة الجزائر على مرافق للتخزين قلما تبدو ملاحظة الإنسان الغريب عنها . فهى توجد بجانب المطبخ . وفوقه، وفى مناطق الانتقال فى نواة السلالم وكذلك فى النصف العلوى لبعض الغرف القريبة من المطبخ أو الحمام، ونظراً لوظيفتها التخزينية فإنه لا يلاحظ فيما ما يلفت الانتباه سوى أبوابها الصغيرة

المتقنة الصنع والتى لا تختلف فى صناعتها الهندسية والفنية عن بقية الأبواب إلا فى الحجم فقط، وفضلاً عن ذلك فقد بلطت هى الأخرى بالبلاطات الخزفية الملونة .

المنـازه والسـطوح :

تنتهى المساكن فى الجزائر كلها بغرفة كبيرة فوق السطح، وهى لا تختلـف فـى شكلها وتركيبها عن إحدى الغرف فى المسكن، فهى تحتوى على الباب الذى يتوسـط الغرفة وعلى جانبيه نافذتان مسيجتان أيضاً بالحديد . وإقامة هذه الغرفة لها أكثر من دلالة، فهى ترتبط بوظيفة السطح تماماً . ففـى السـطح تقـام معظـم الأشـغال خاصـة منها تخفيف الغلال وما يعد من الطعام لحفظه لفترات طويلة بعد تجفيف زيـادة عـن قضاء ليالى السمر فى فصـل الصيـف وإيداع مـا عـرض علـى السـطح فـى المنزه الغرفة وكثيراً ما أخطأ بعض الكتاب حينما يؤكـدون علـى أن السـطح هـو مجـال أو مسلك للانتقال فيما بين السكان وخاصـــة النسـاء دون اللجـوء إلـى استعمـال الطريـق العادى . إن هذا التصور غير وارد إطلاقاً ومهما كانت الظروف والأحـوال، بـل إن الرجل لا يجرؤ حتى بتحويل نظره نحو سطح جاره . وهـذه التقـاليد مـا تـزال قائمـة موجودة حتى الآن فى المجتمع الجزائرى .

ولا نملك الآن معلومات وافية عن المادة المستعملة لتغطية السـطوح، أهـى مـن الحجر المصقول ذى القطع الكبيرة أم من قطع الآجر غـير السـميك، أن يكـون مـن البلاطات الخزفية اللونيـة مثـل (التـى فـى الغـرف)، وإذ يطـرح هـذا الإشـكال فـلأن أرضية السطح يجب أن تكون نظيفة ورائقـة خاصـة فـى وقـت المطـر، حتـى تكـون المياه التى يجمعها السكان فى مراجلهم بأسفل السطح نظيفة إلى حدٍ ما .

الأبـــواب والنـــوافـذ :

ليس هناك كبير اختلاف بين الأبواب فى المساكن الفخمة ومثيلاتها الخاصـة أو العامة، وقبل استعراض تقنية تشكيل الأبواب نود أن نذكر مواقعها بالنسبة للمسـكن، فهى تتقدم المبنى، ثم مباشرة بعـد السـقيفة الصـغرى أو الأولـى يليـه بـاب آخـر قبـل الدخول إلى السقيفة الكبرى، فباب ثالث فى اتجاه الصحن اذا كان البيت بسيطا، وفـى

اتجاه باشورة قبل الدخول إلى الصحن إذا كان المبنى قصرا أو يماثله من المبانى الفخمة، وفى هذه الحالة يكون باب آخر مواجه للصحن . وهنا يلاحظ كثرة الأبواب فى المستوى الأرضى فقط، وهذا إمعاناً فى التستر وحرصاً على الخصوصية الخاصة، للمجتمع من يلاحظ الأجنبى أهل المسكن أما أبواب المرافق الأخرى فهى ذات شكل مناسب لقامة الرجل أو أقل، ما عدا أبواب الغرف التى تكون على غير هيأة الأبواب .

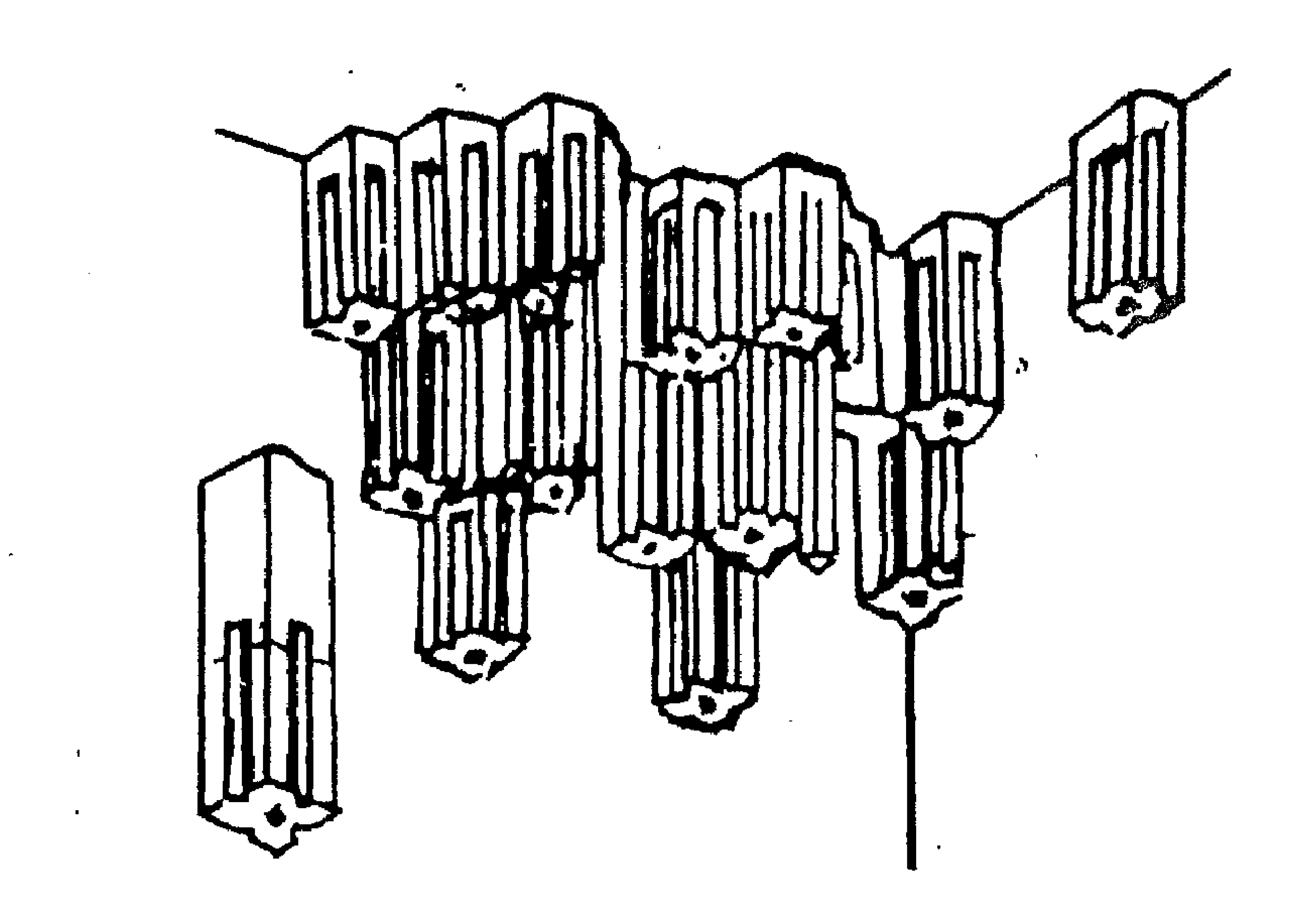
فهرس الأشـــكال

رقم الشكل	بيـــــان

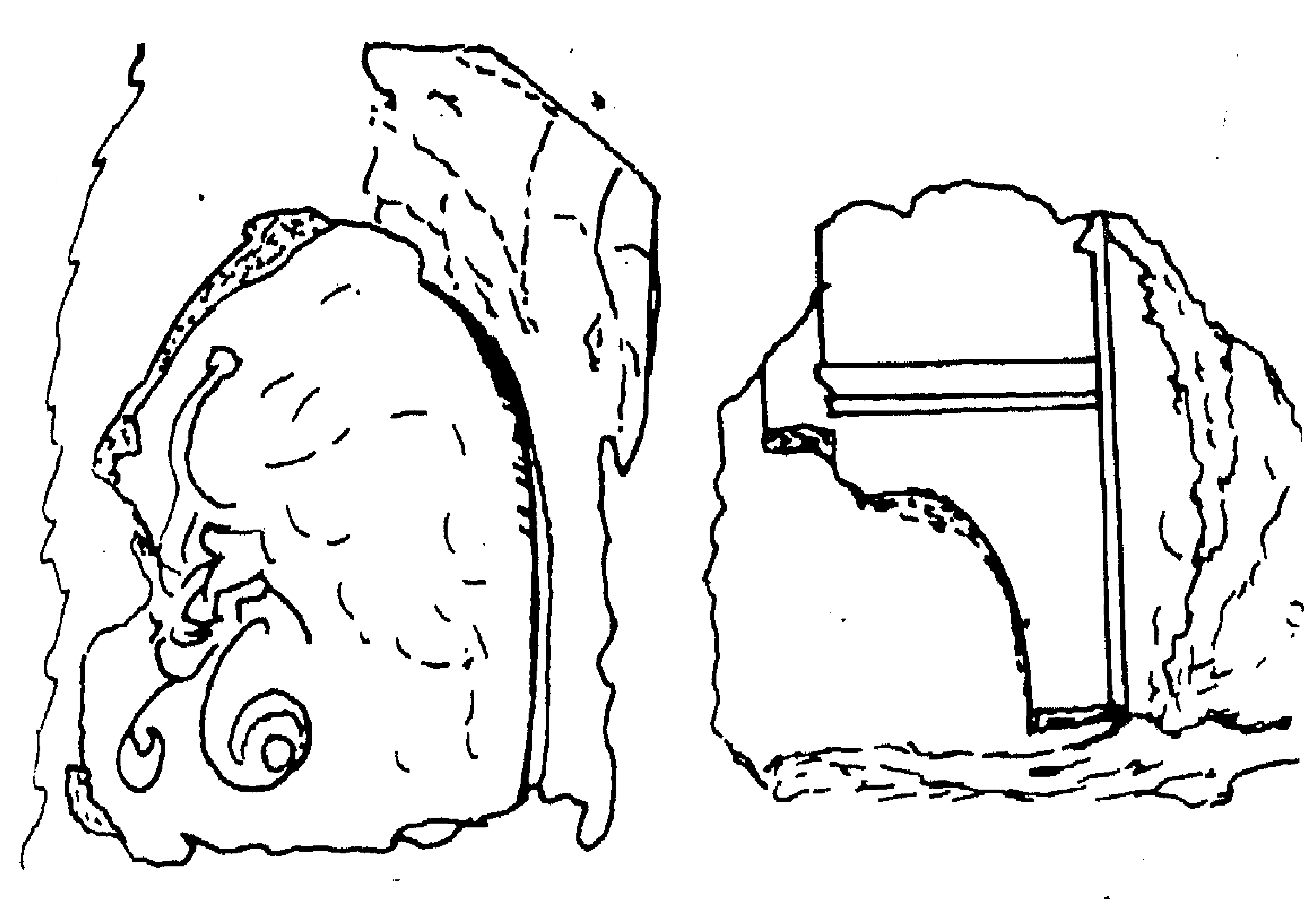
رقم الشكل	بيـــــــــــان

المحتــــوى

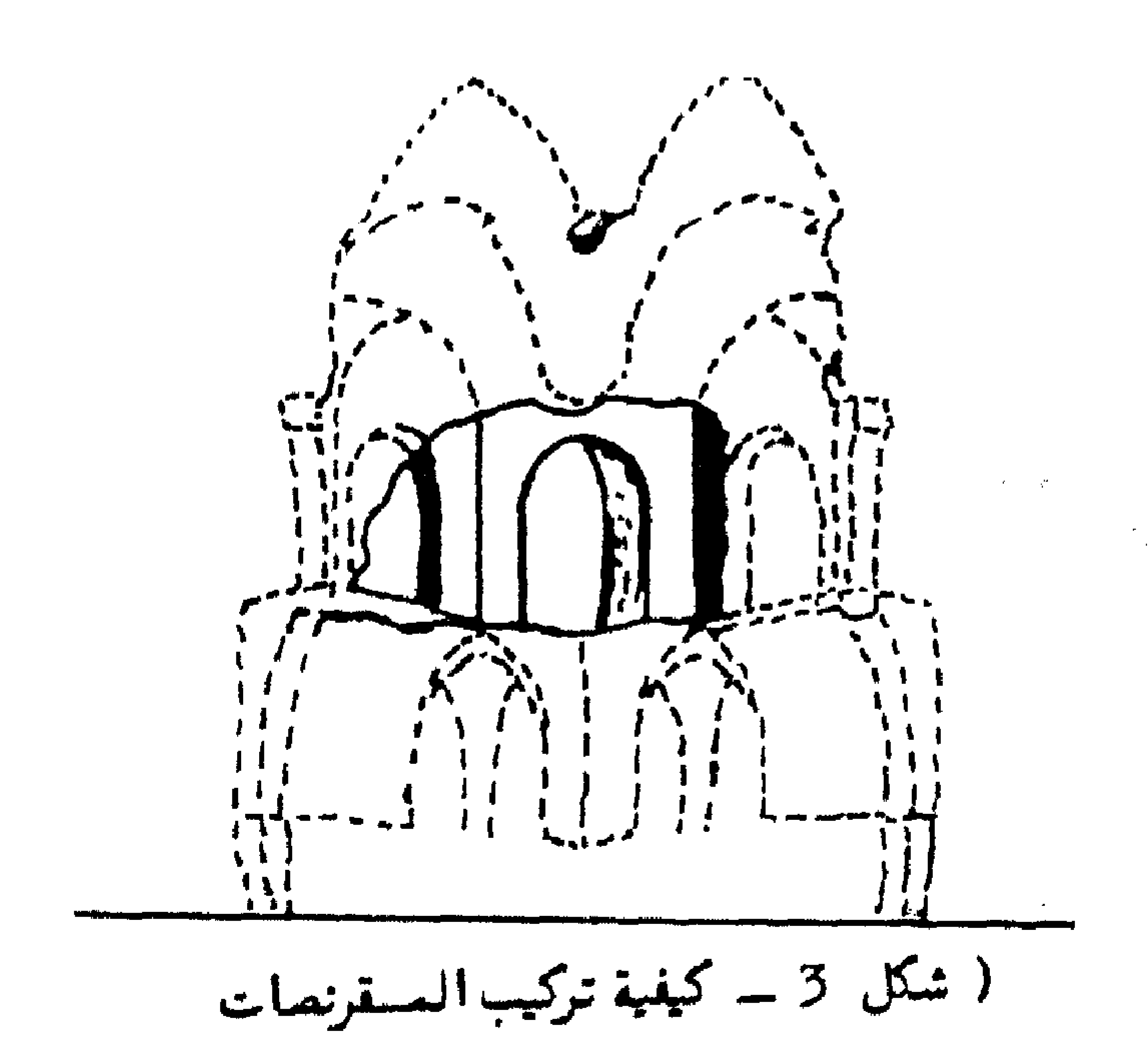
الأشكال واللوحات



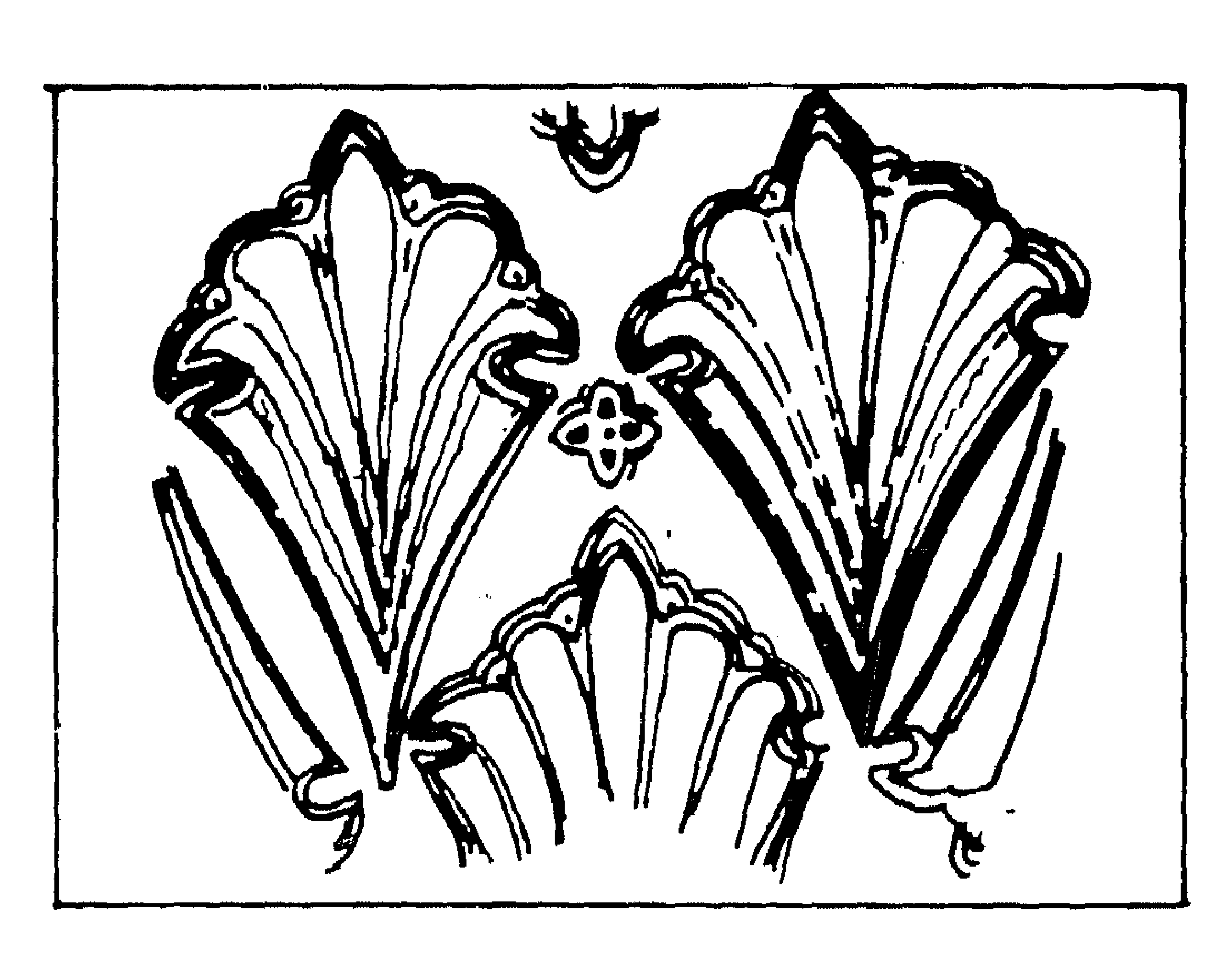
(شكل 1 ــ تركيب الدلايات كما تصورها مارسيه)



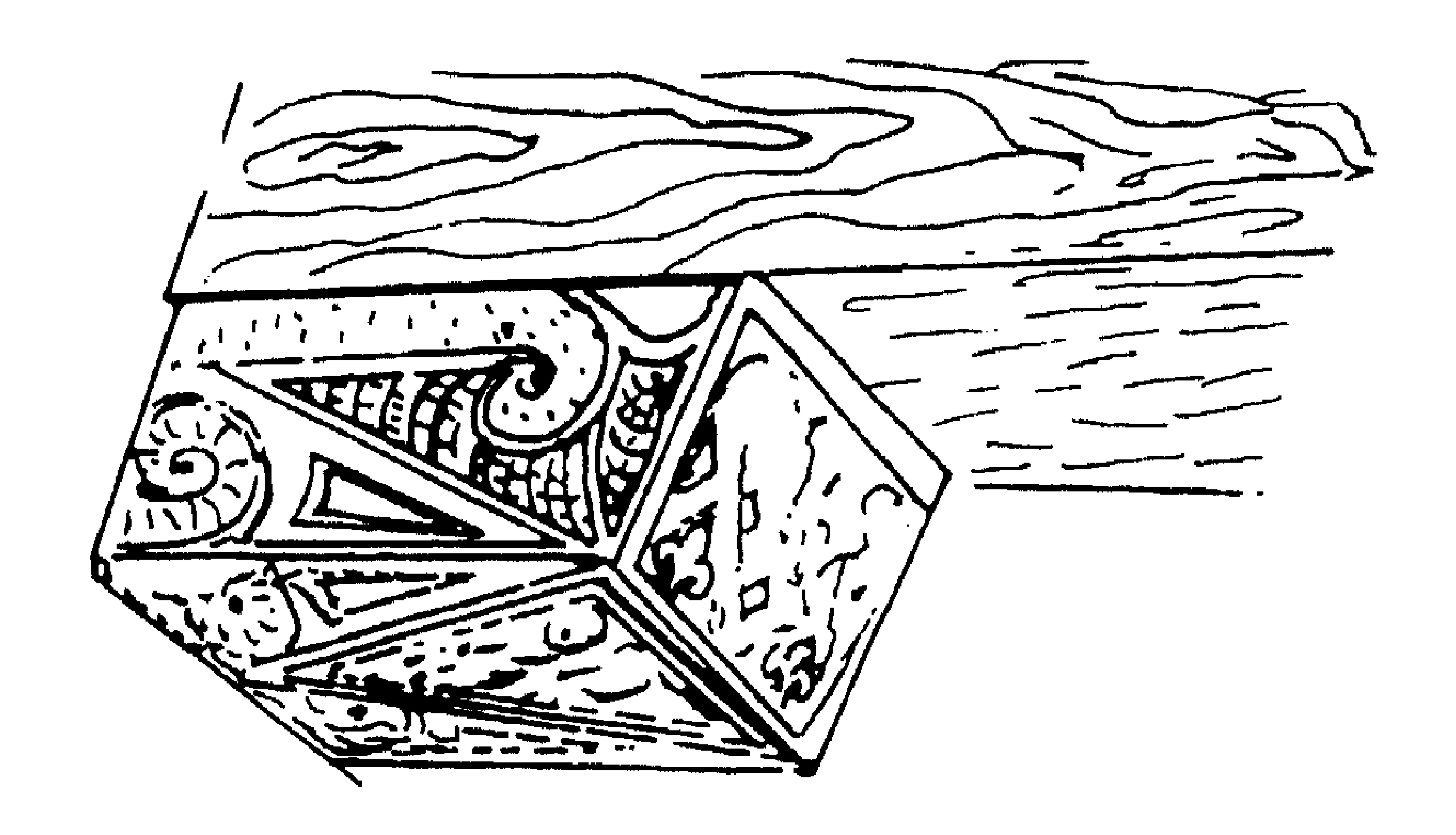
(شكل 2 ــ نموذج لمقرنص من قصر السلام)



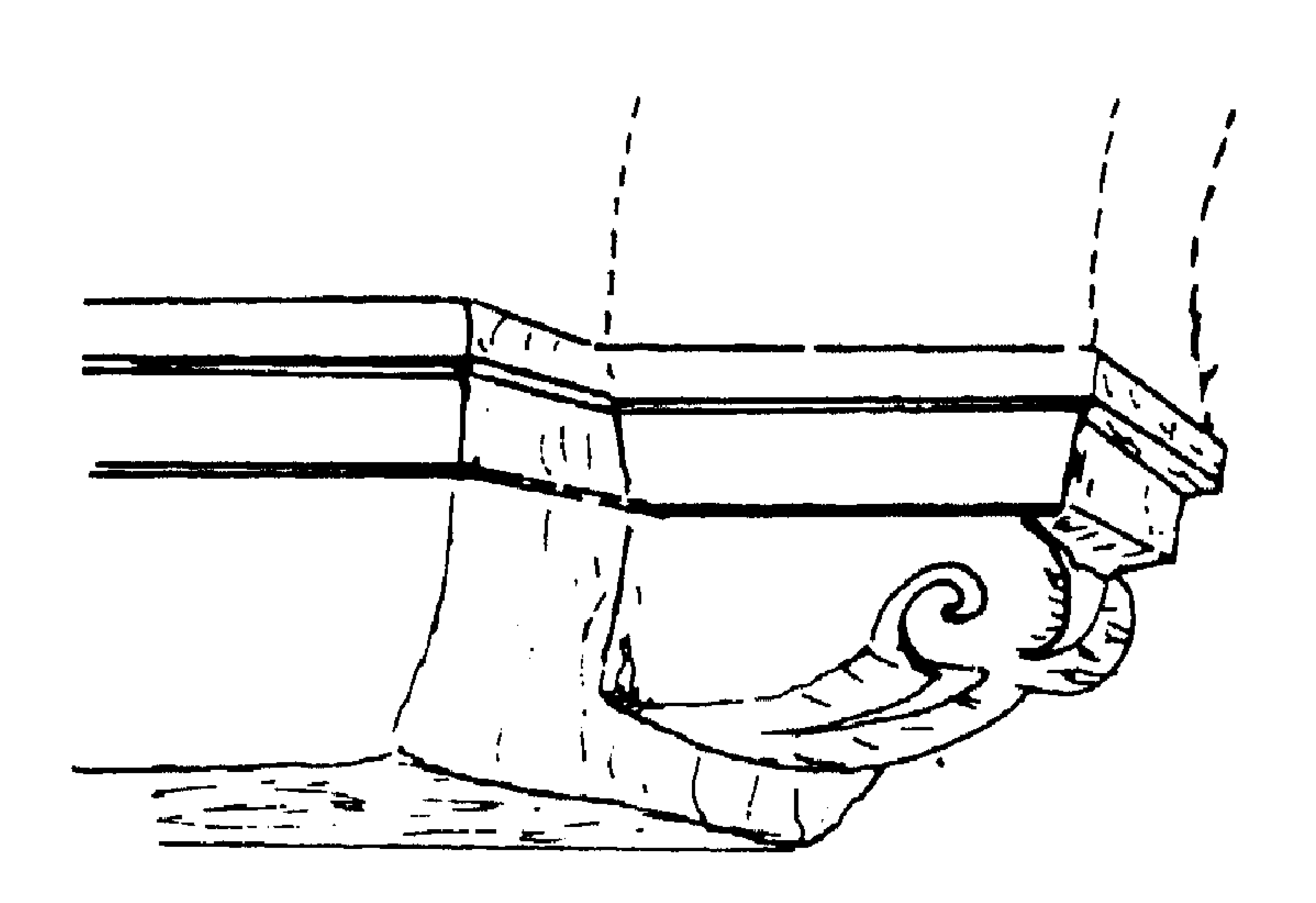
(شكل 3 ـ كيفية تركيب المقرنصات



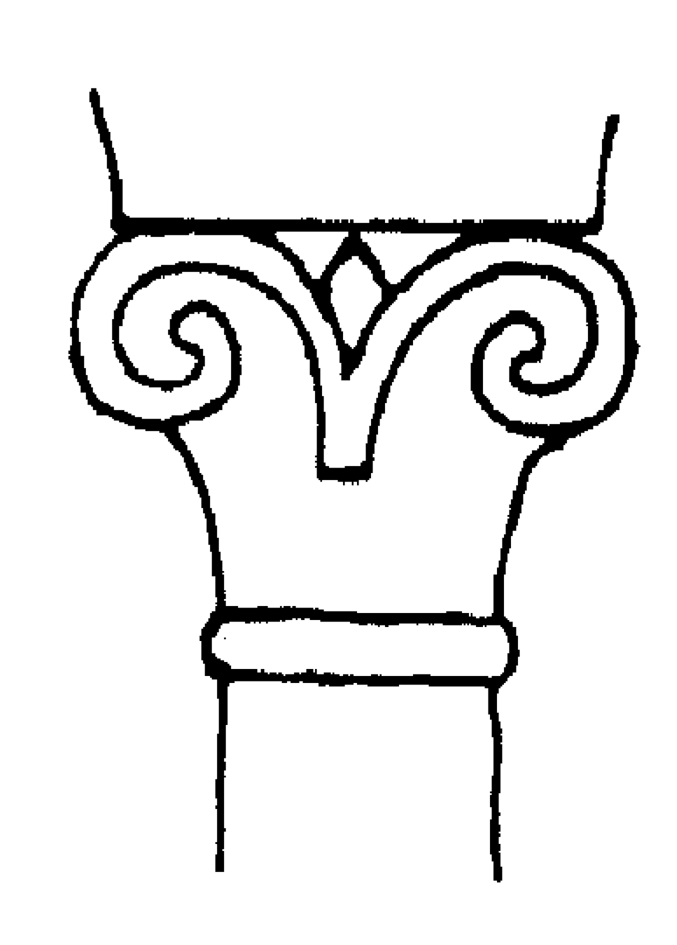
(شكل 4 ـ نماذج من القواقع المروحية ـ ع/ مارسيه)



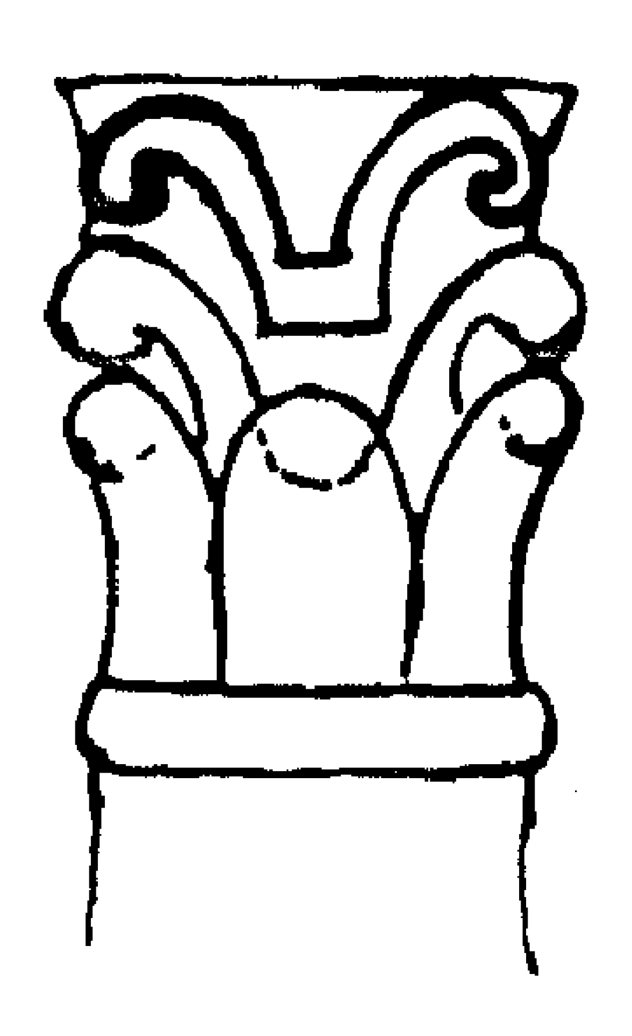
(شكل ــ 5 ــ كابولي تحت رافدة السقف ع / مارسيه)



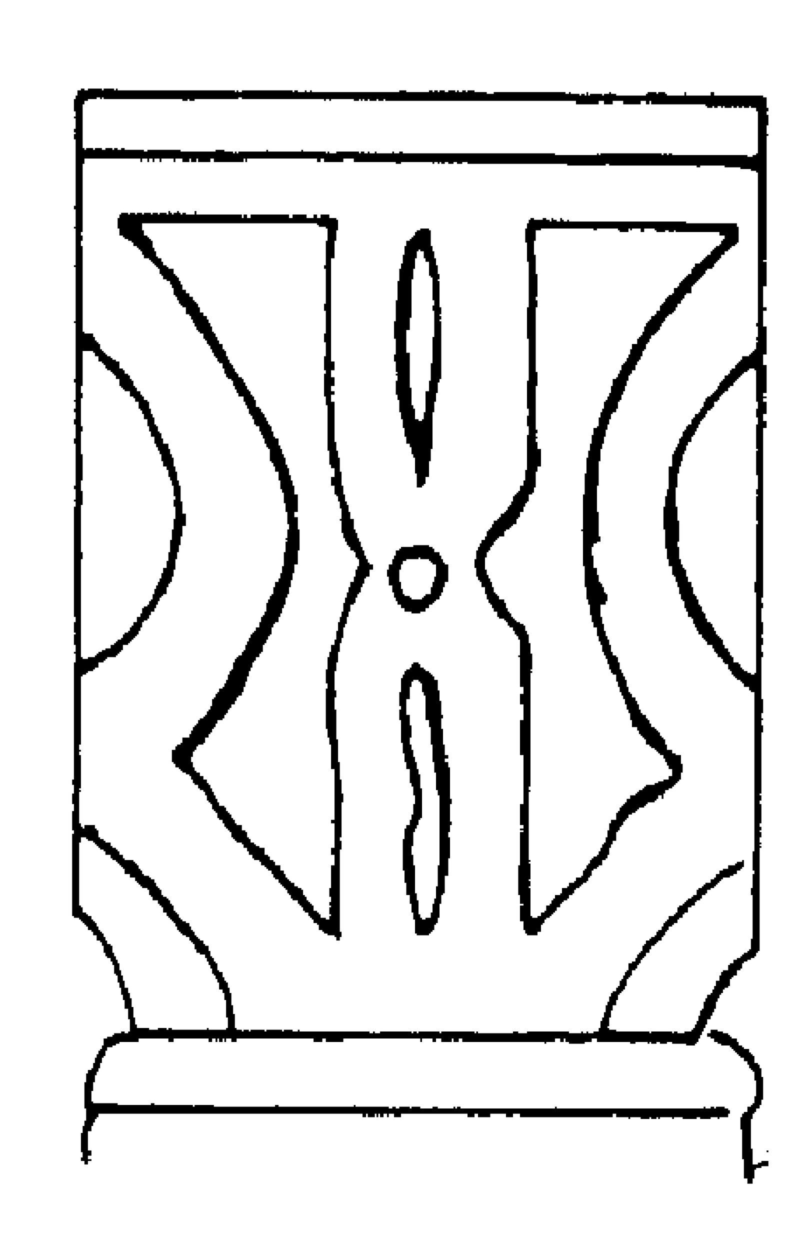
(شكل 6ــ وصلة (مسند) قرمة العقد ــ ع / قولفان)



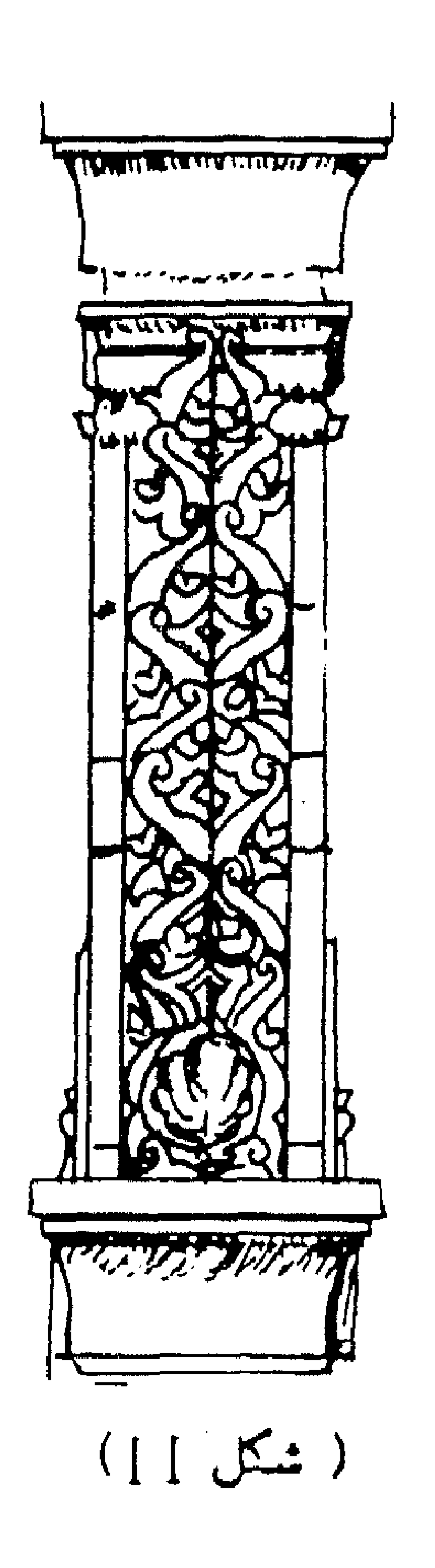
(شكل 7 ـ تاج حمادى ـ ع/ مارسيه) .



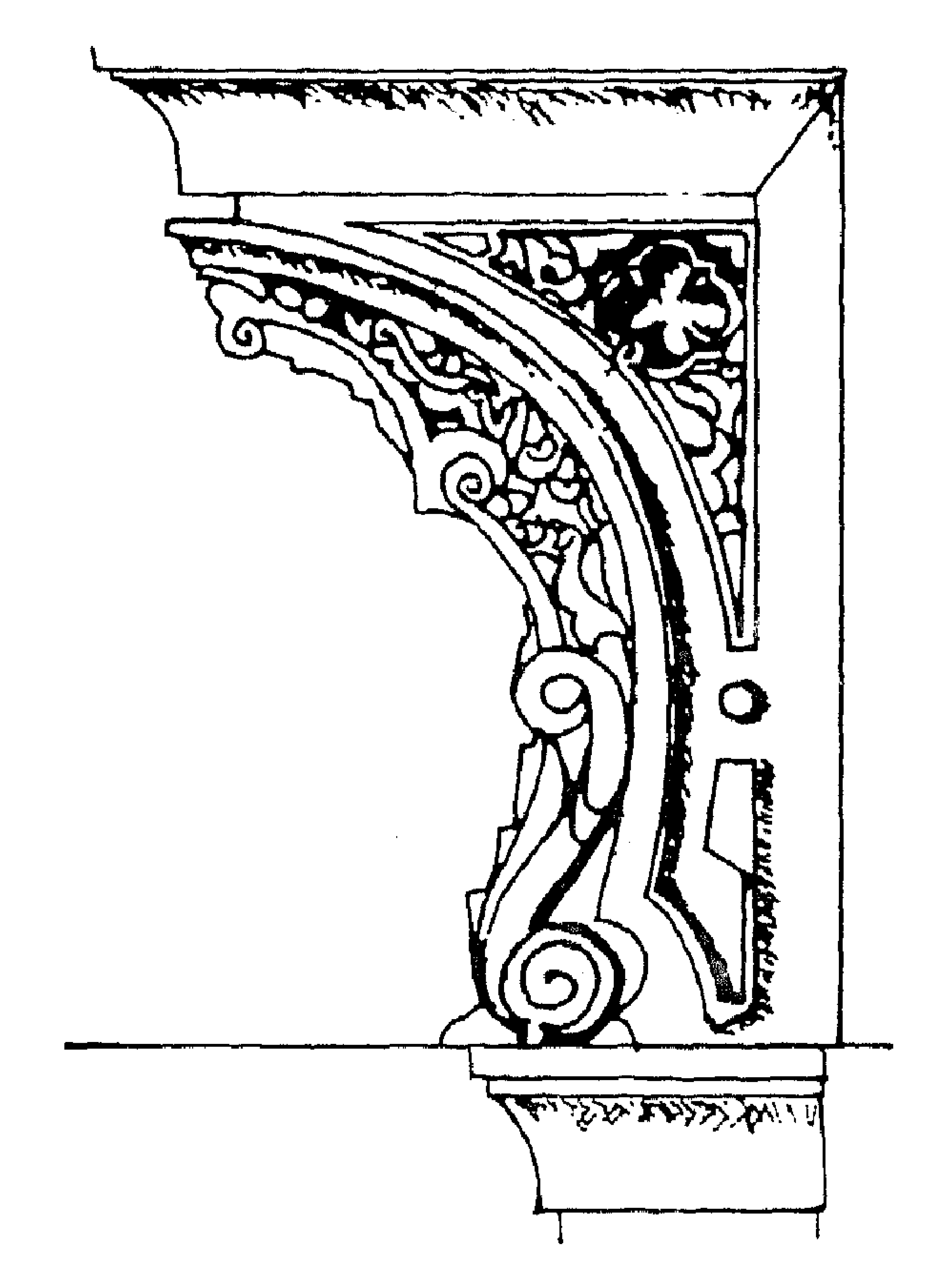
(شكل 8 ـ تاج حمادى
ع/بيلي)



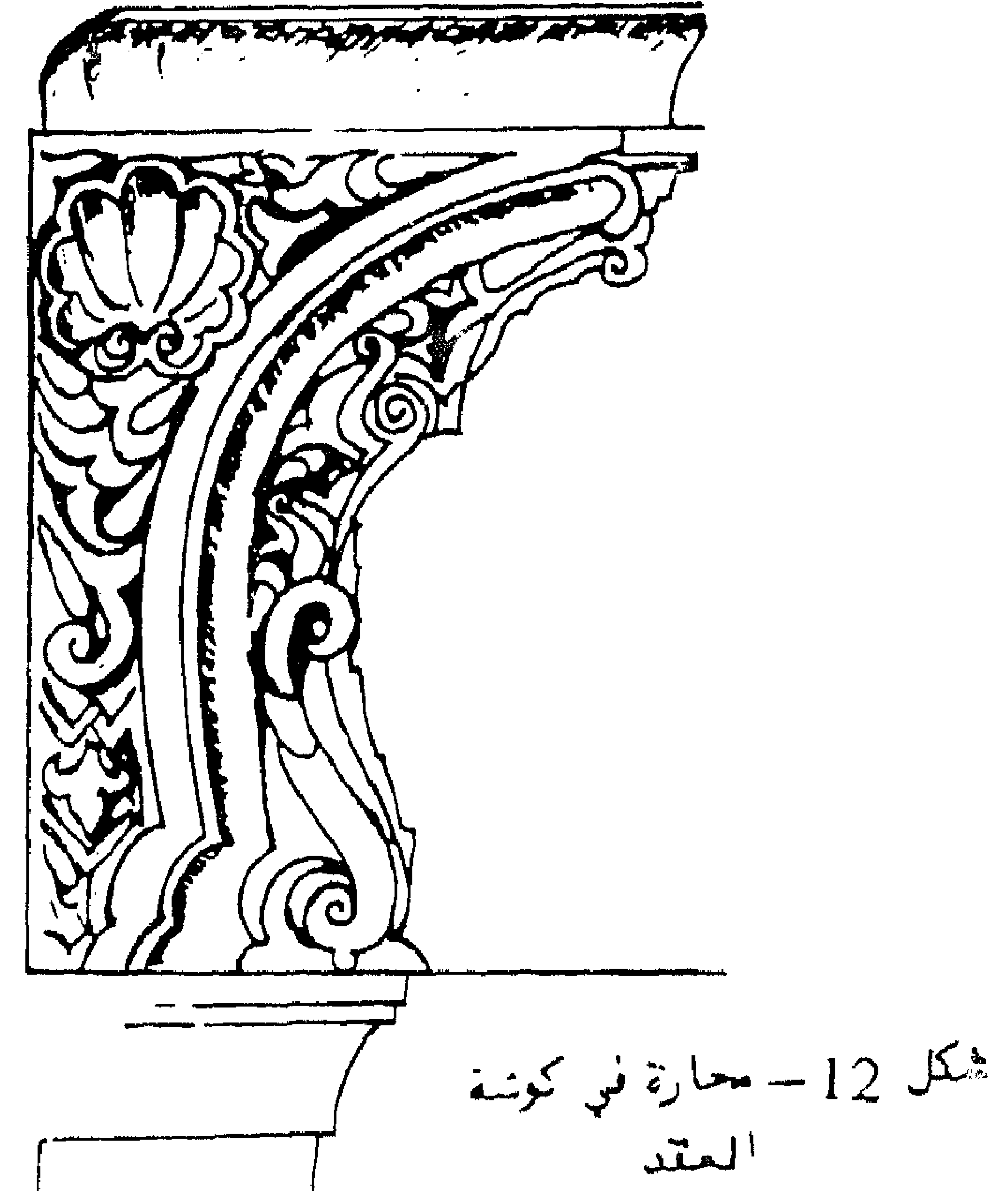
(شكل ٩ ـ تاج حمادى من الآجر
ع/ بوروبيــة)



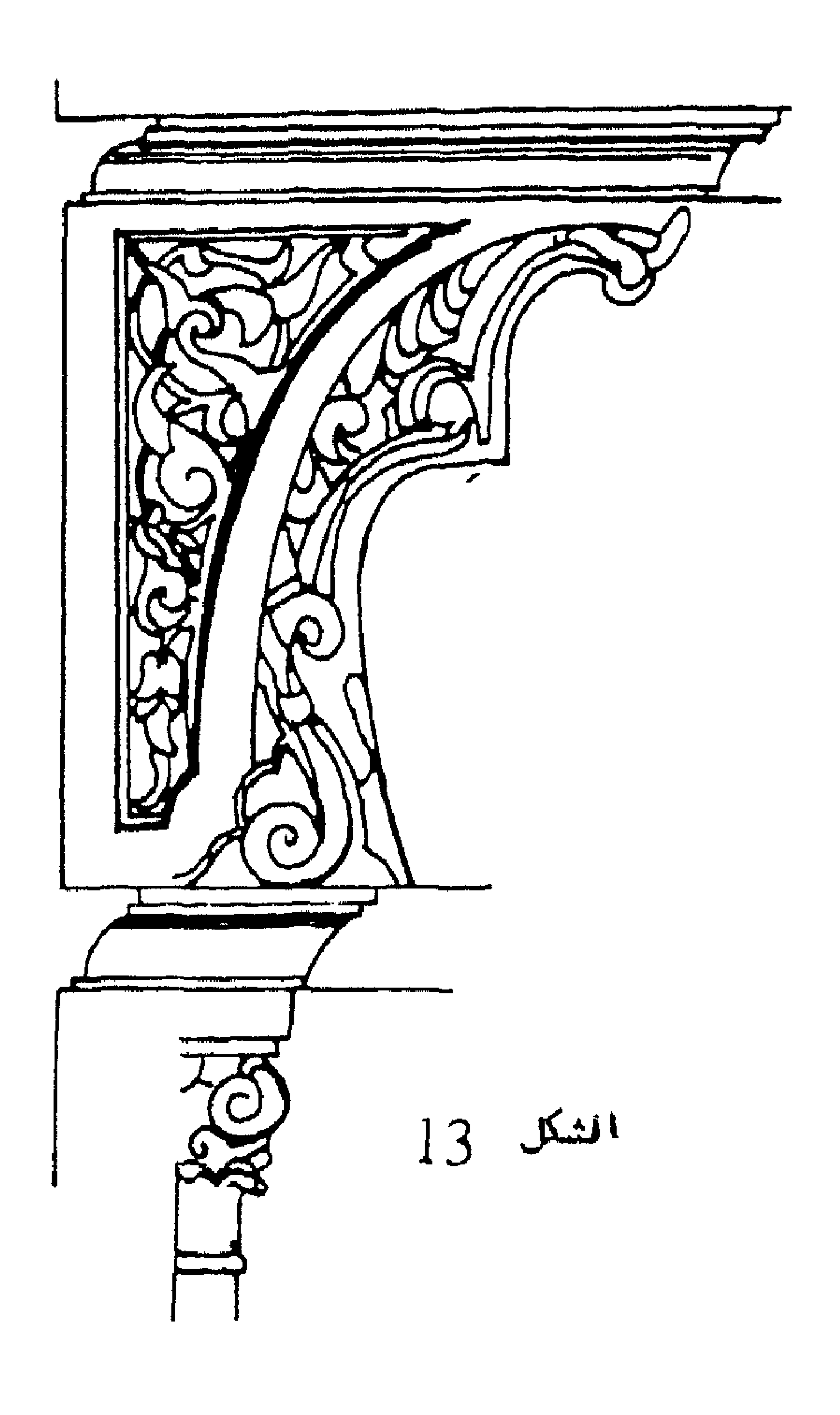
(شكل 11)



(شكل10 ـ زخرفة مروحية على العقد)



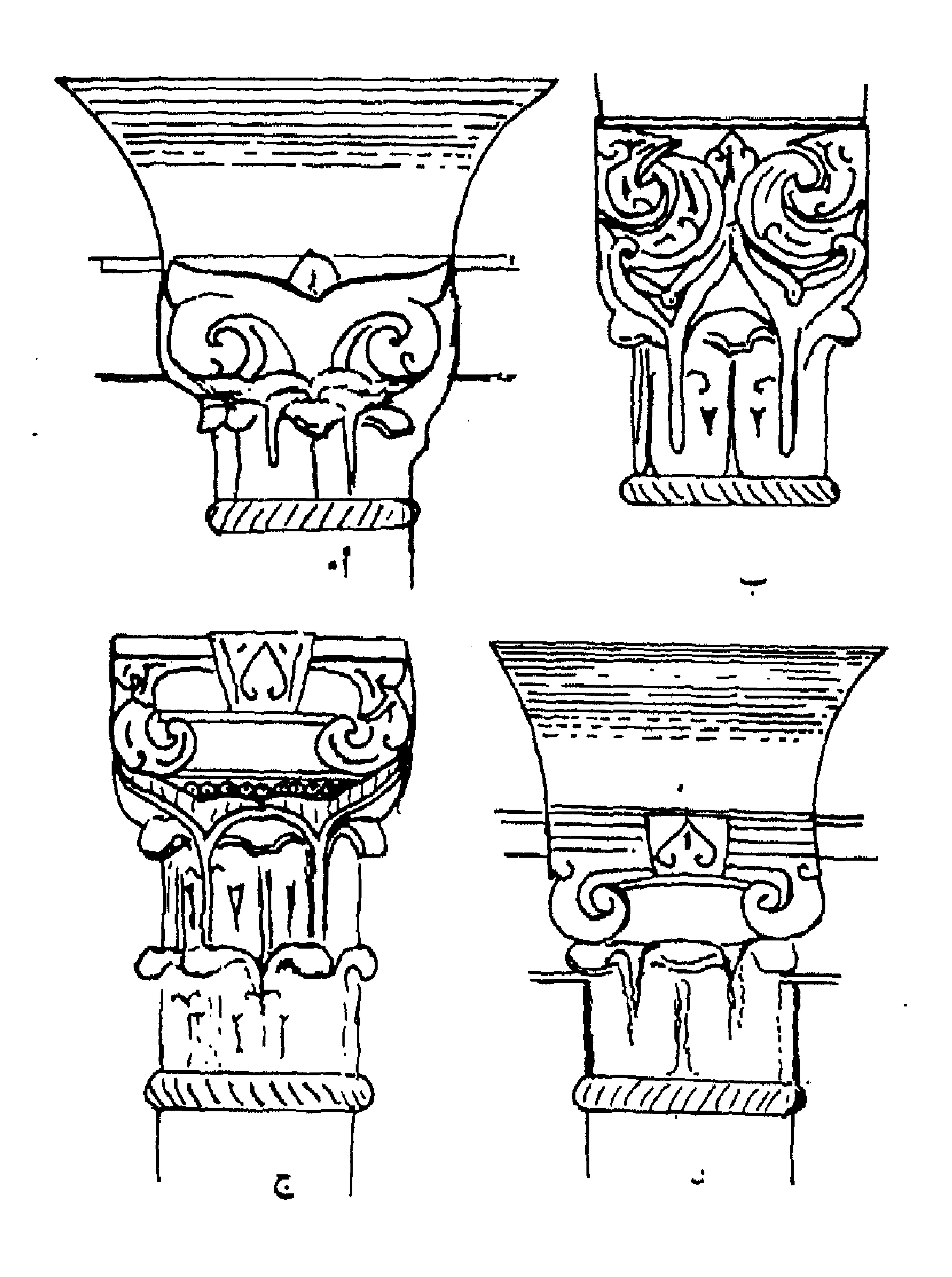
شكل 12 – محارة في كوشة العقد



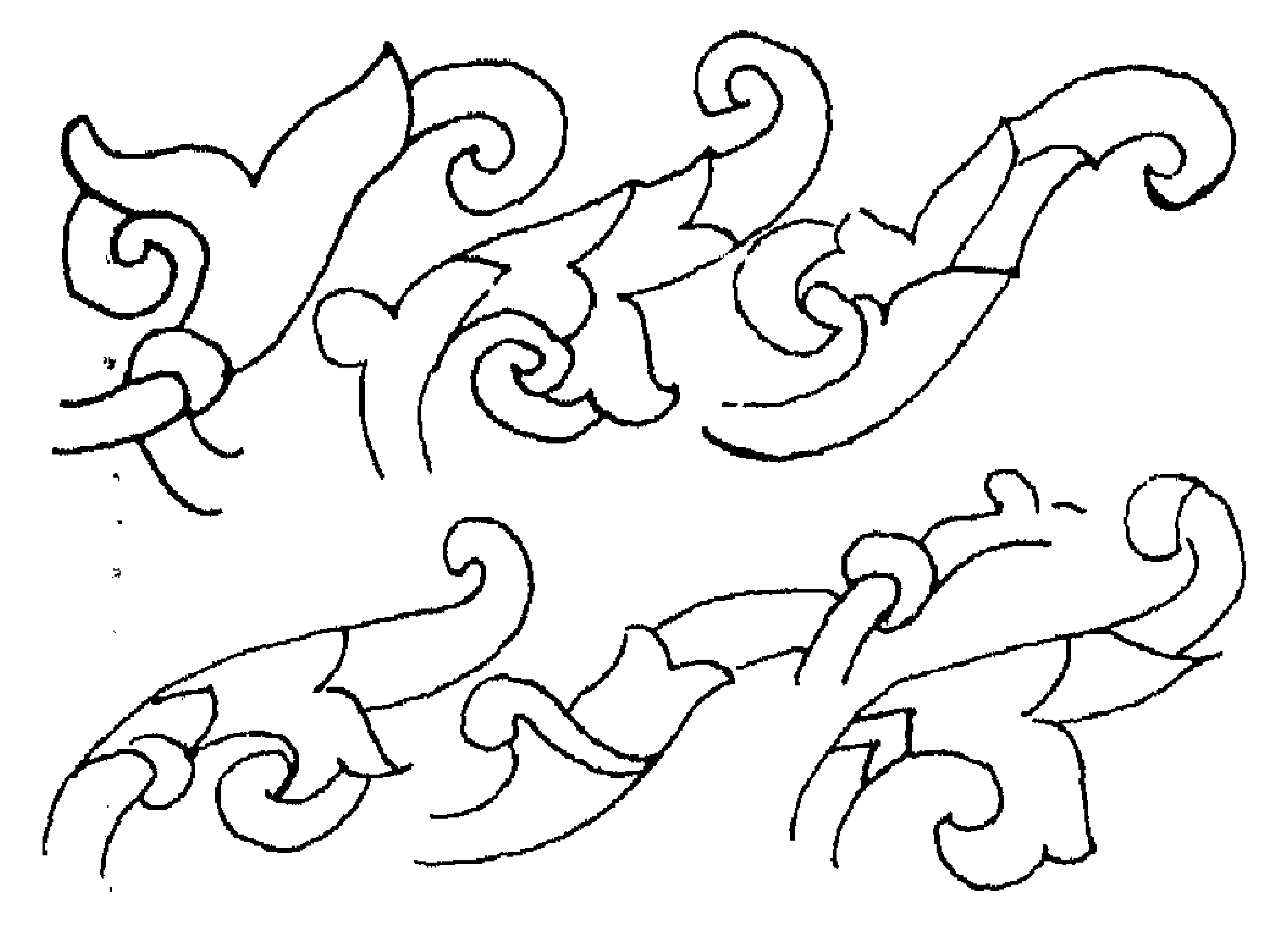
الشكل 13



شكل 14– نماذج من الزخرفة الموحدية على كوشات العقود



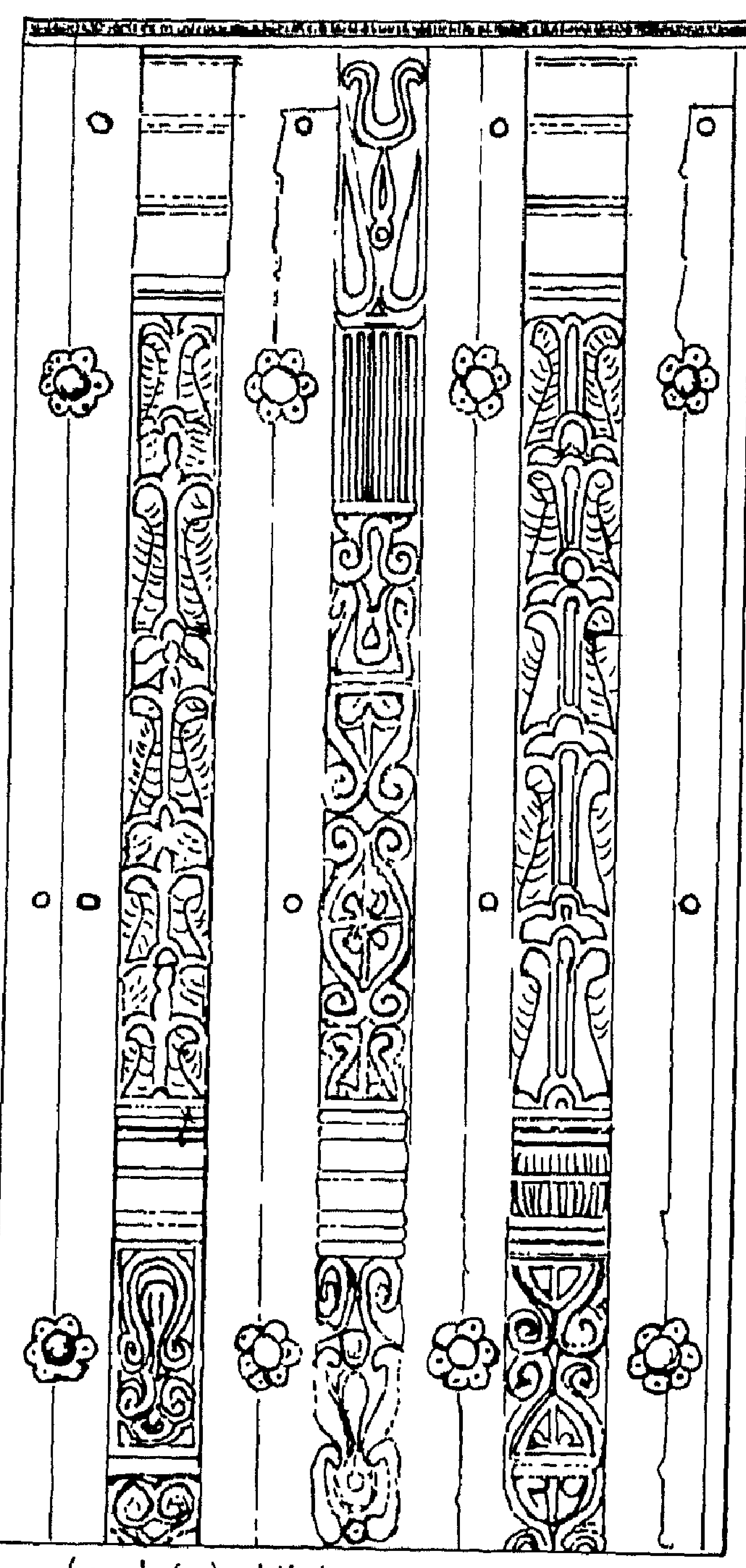
شكل 15 – تيجان موحدية من مسجد تينمل



الشكل 16 ـ أ

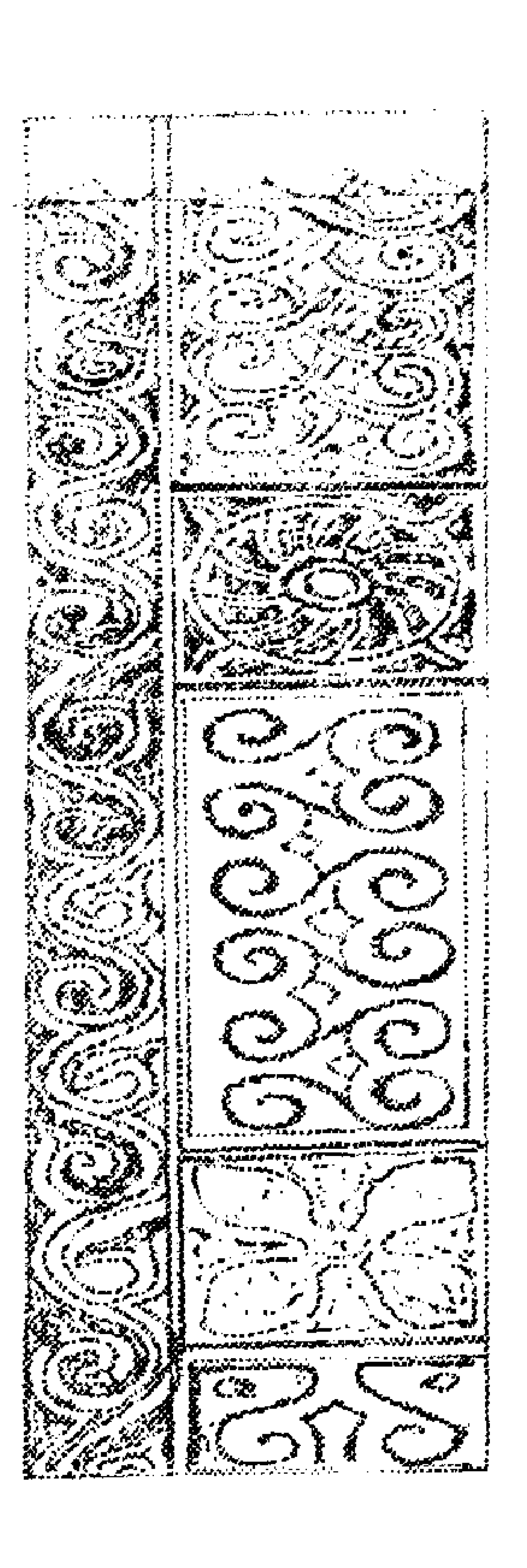


الشكل 16 ـ ب



شكل 18 ـ وسط الباب (ع/ مارسيه).

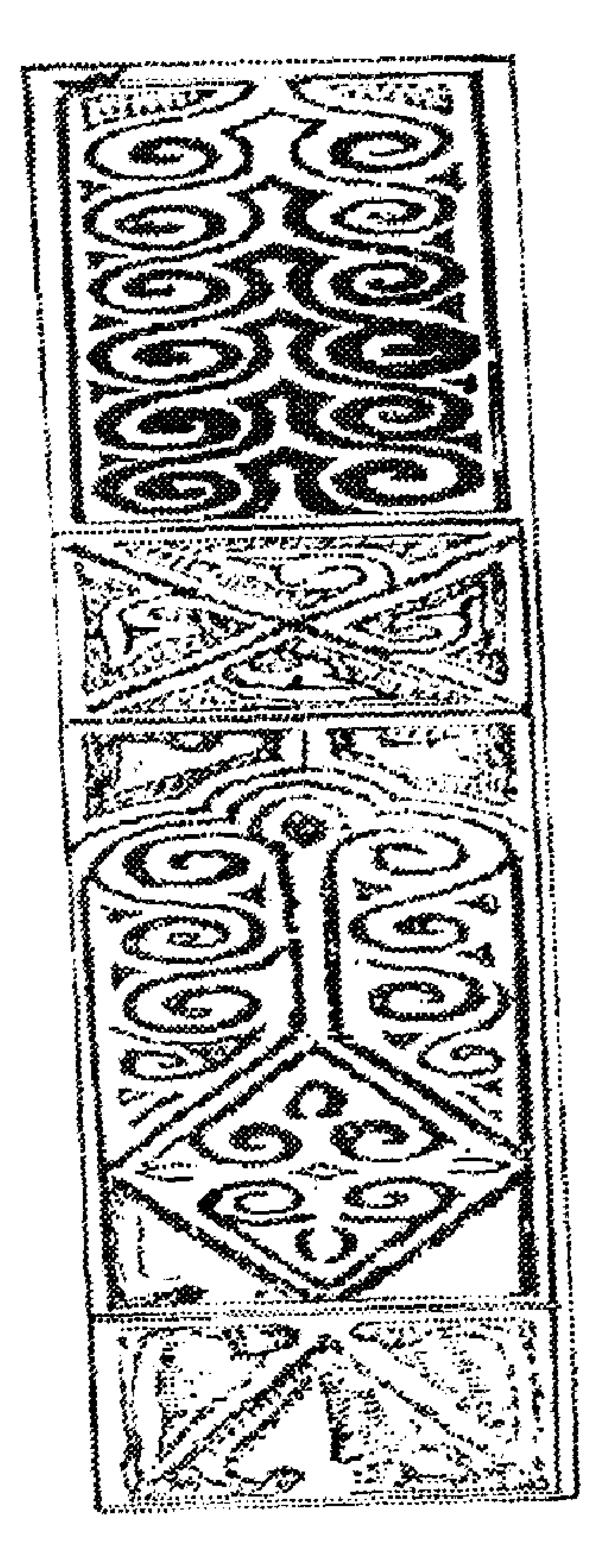
شكل 17 ـ أقسام الباب التركيبية



شكل رقم (19)

اللفائف المغزلية والحلزونية

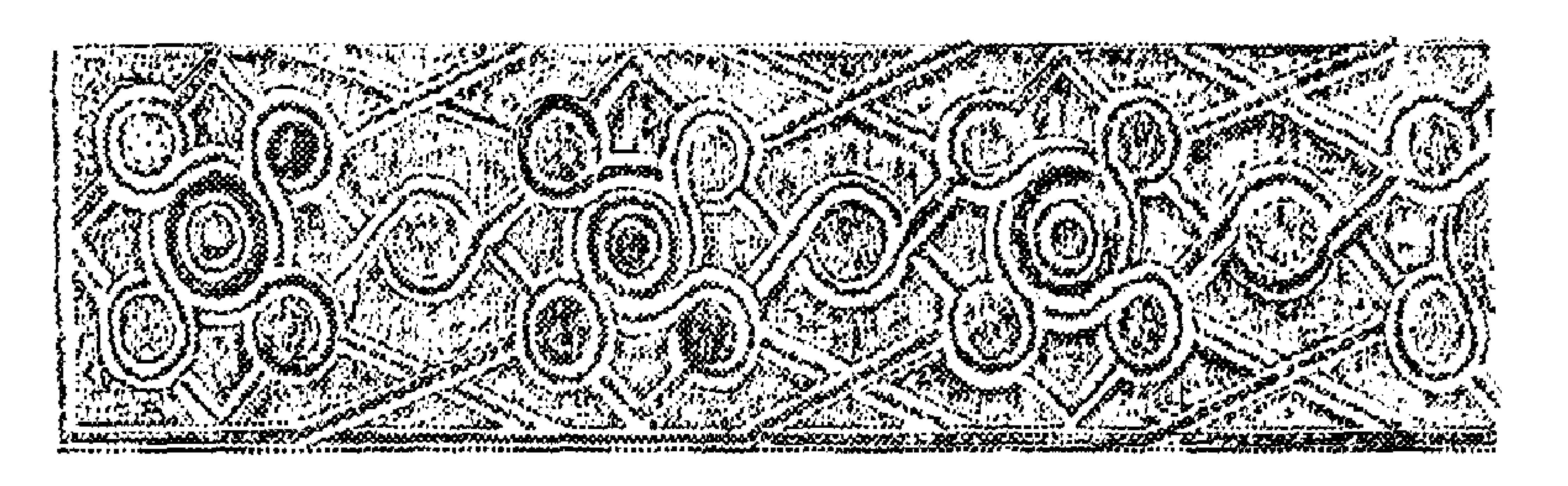
باب سيدى عقبة



شكل رقم (20)

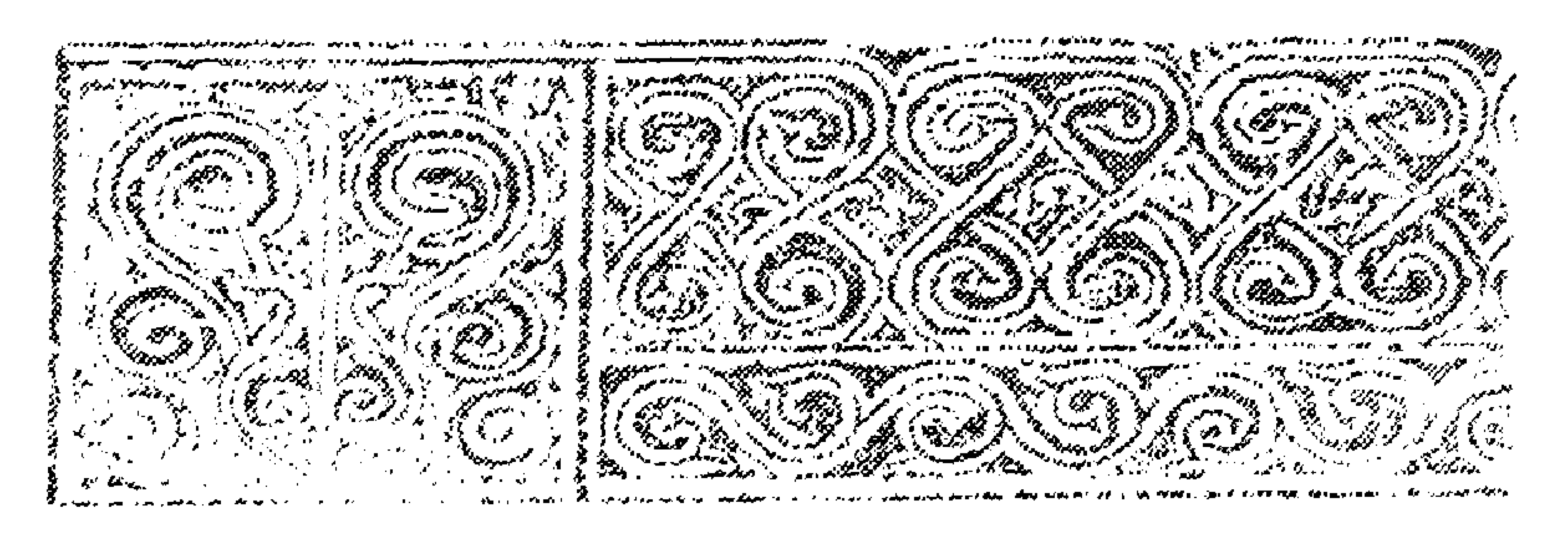
أشكال المراوح النيخليه

بعضادتى باب سيدى عقبة


شكل رقم (21)

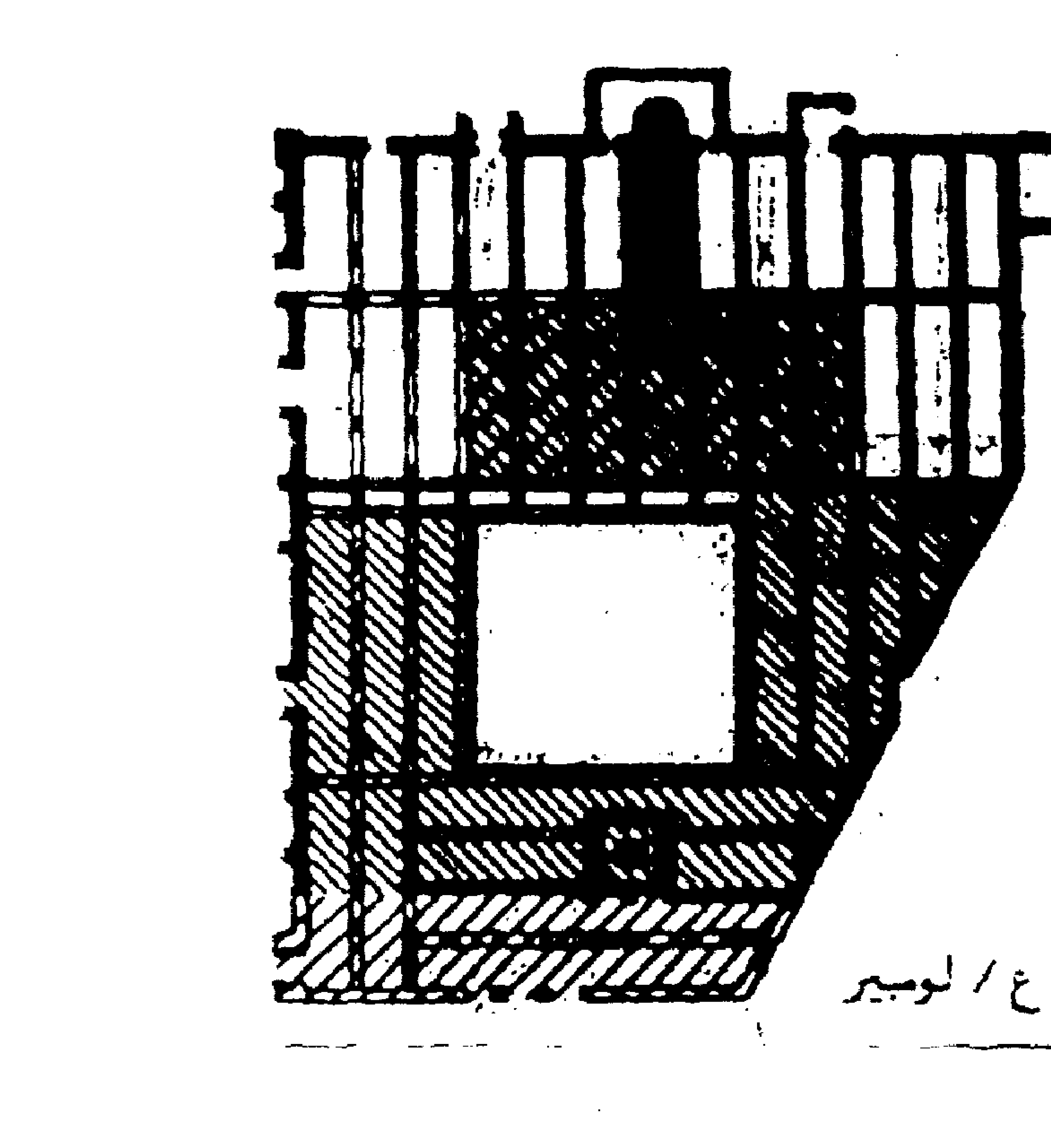
الأشكال الدائرية بالعضادة الأفقية بباب سيدى عقبة



شكل رقم (22)



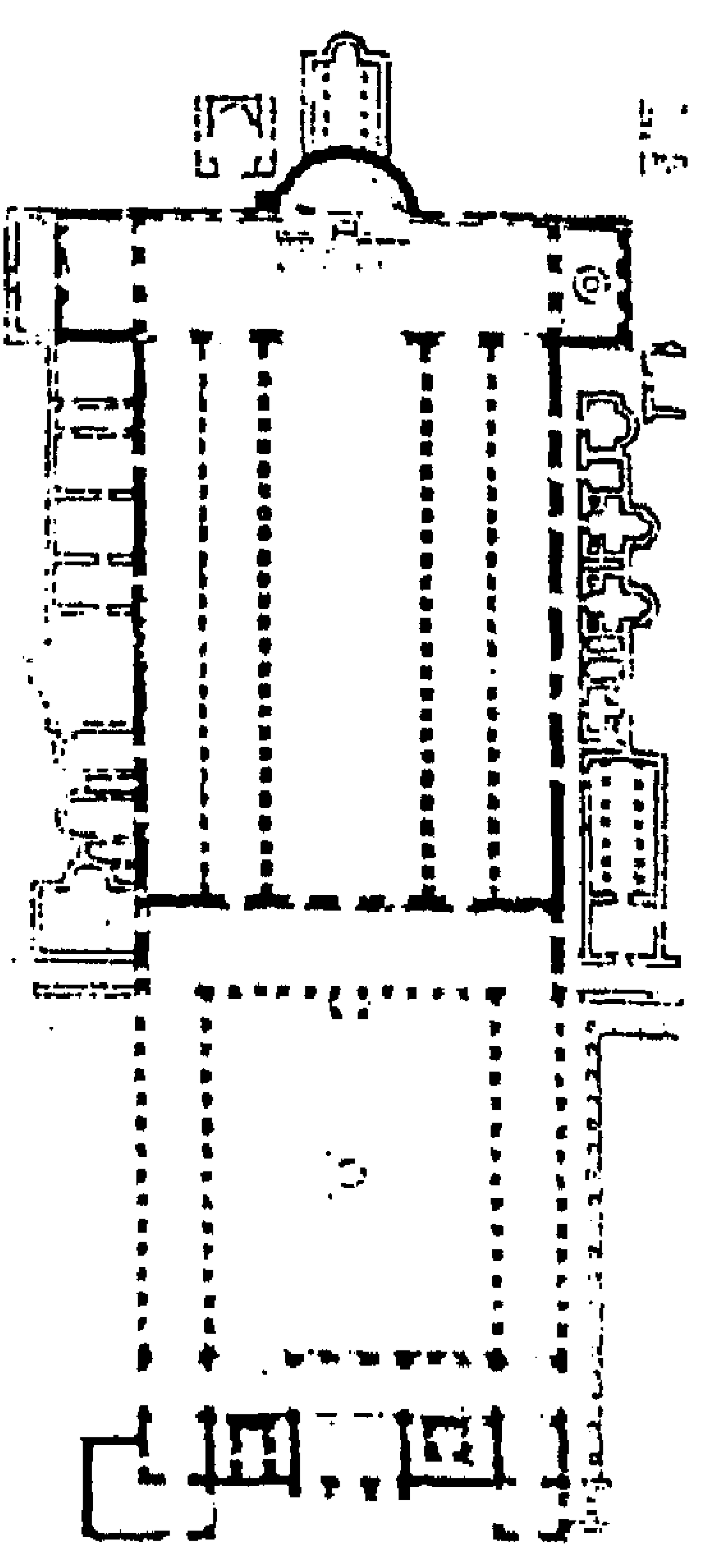
شکل 23



شكل 24– تصميم المسجد الأعظم بتلمسان
مع مختلف مراحل بنائه (ع/لومبير)

غ / مارسي

شكل 25– تصميم مسجد سيدي الحلوي (ع/مارسيه)



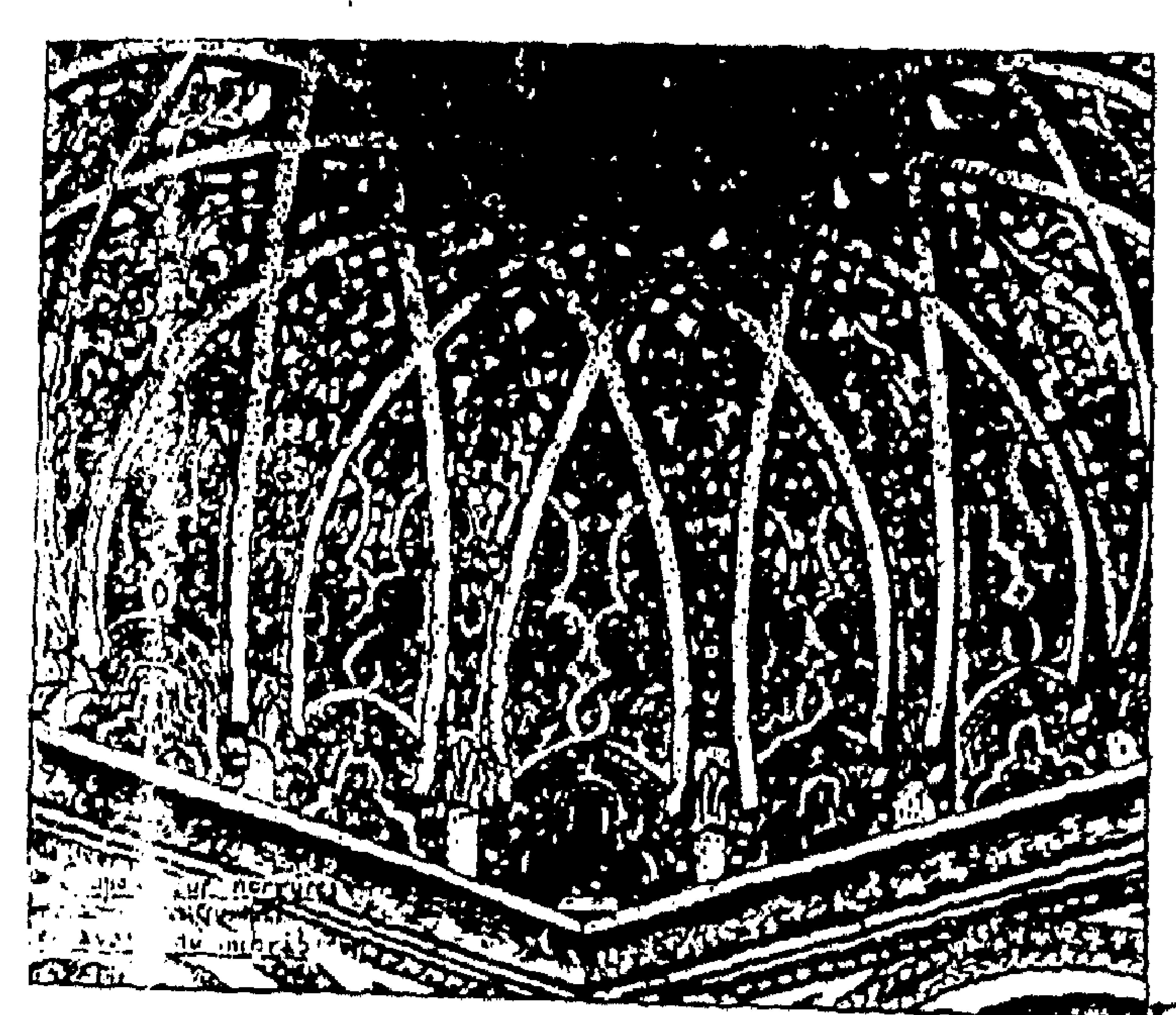
شكل 26

سانت بيير بروما (ع/مال)

غ / مارسي

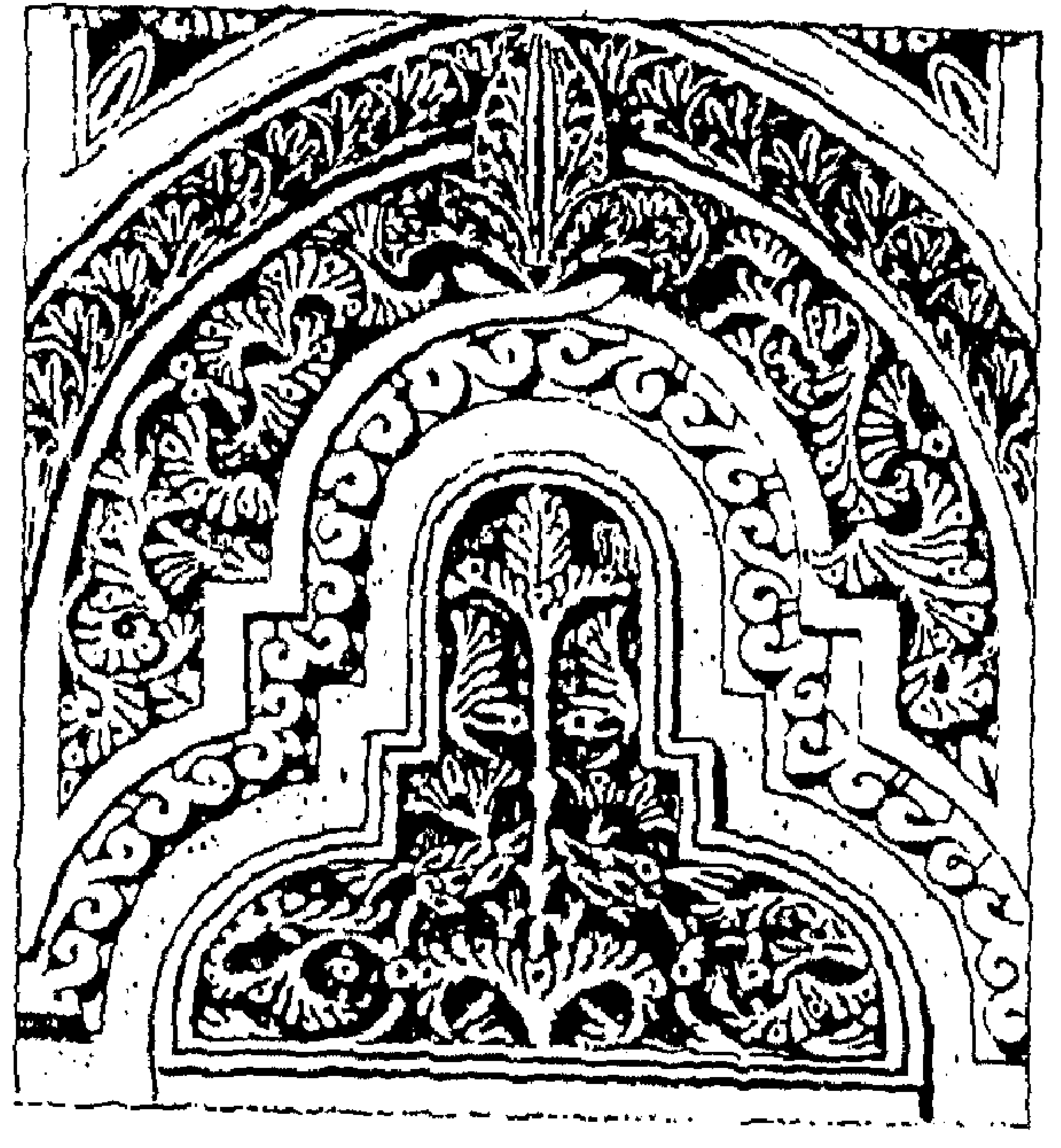
شكل 27

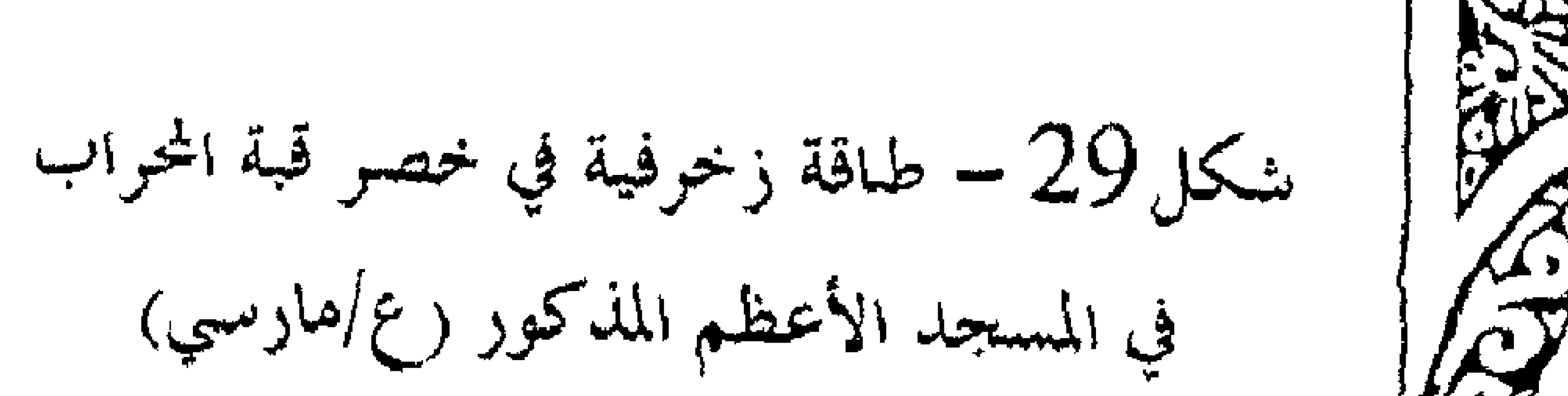
تصميم مسجد سيدى
أبي مدين



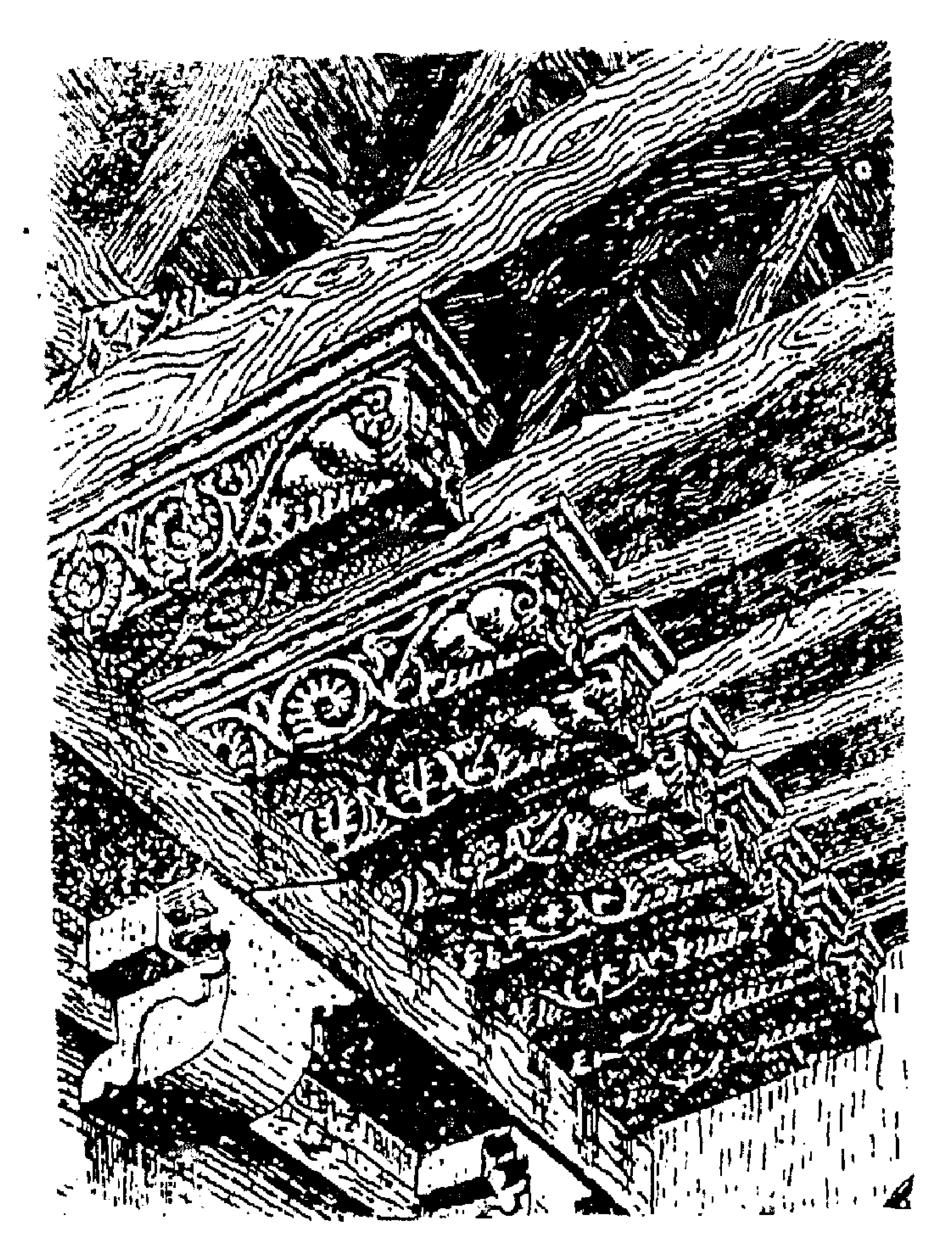
شكل 28– القبة المعرقة/المخرمة أمام محراب
المسجد الأعظم بتلمسان (ع/مارسيه)

ع / مارس





شكل 29 – طاقة زخرفية في خصر قبة المحراب
في المسجد الأعظم المذكور (ع/مارسي)



الشكل 30

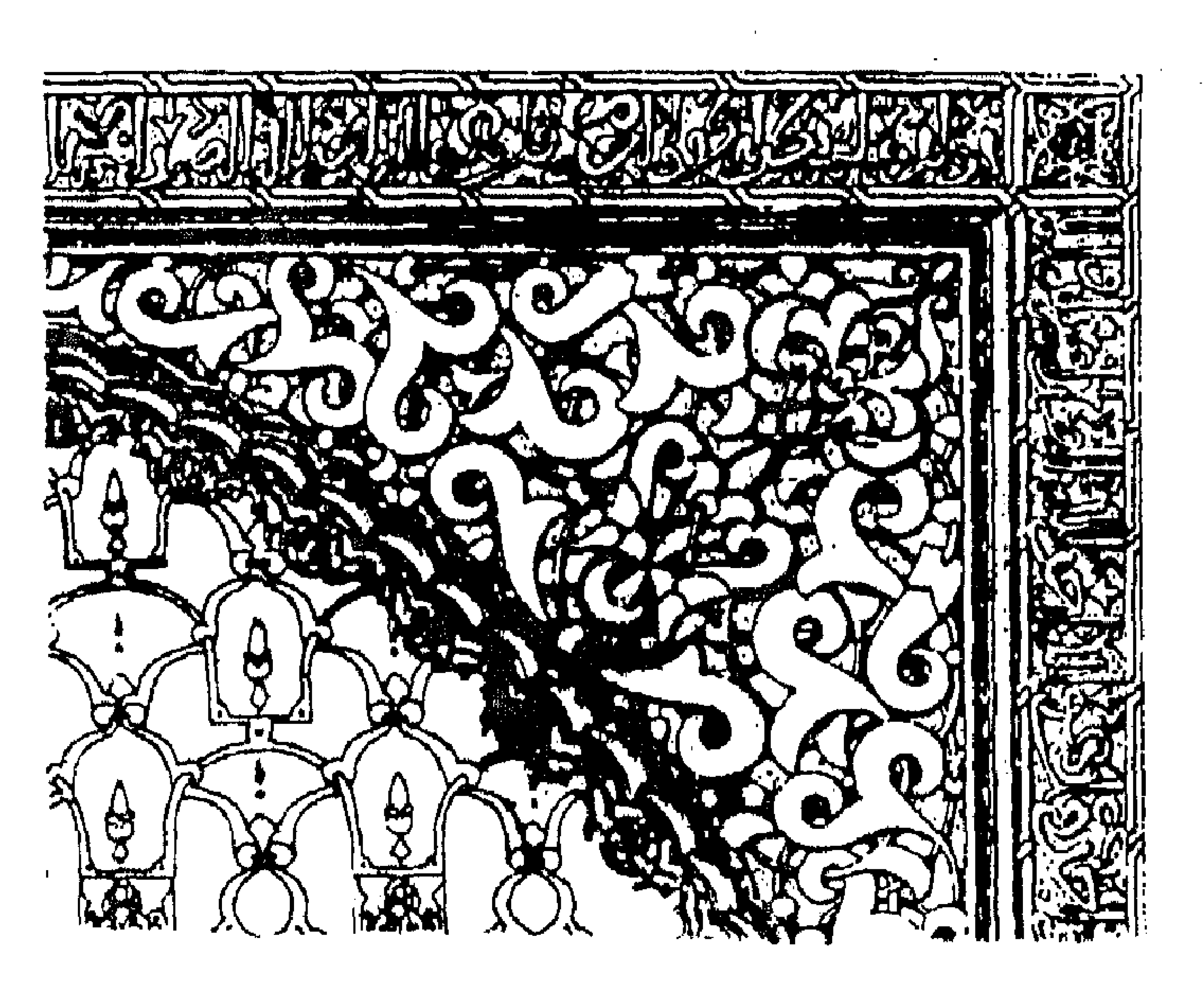
جزء من السقف الخشبي المزخرف في الجامع الأعظم بتلمسان .

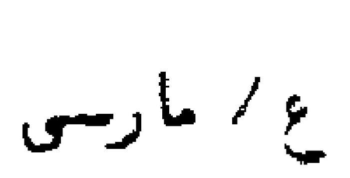
ع / مارسي



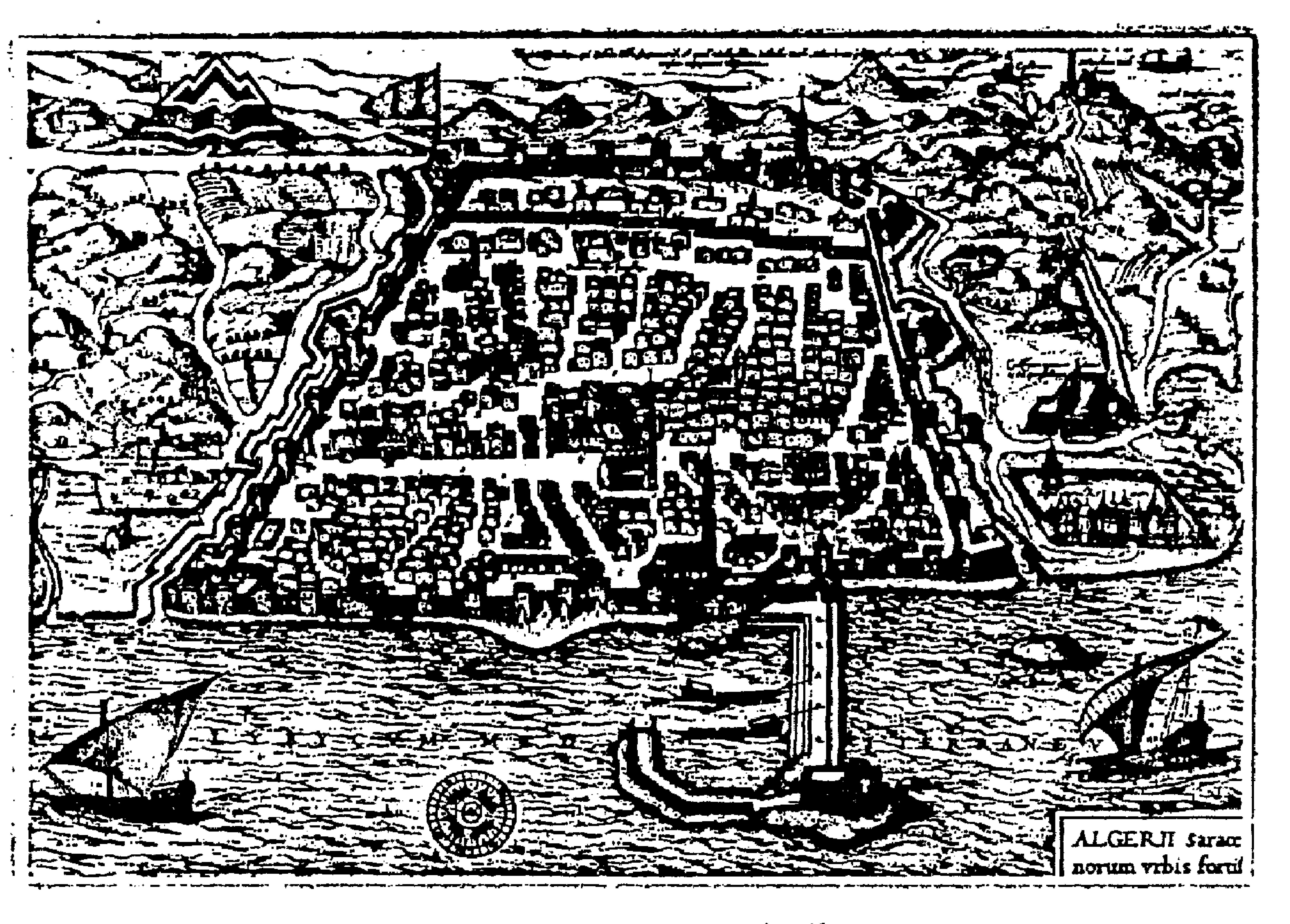
الشكل 31

نموذج من كوشات العقود المزخرفة بالجص — والنموذج من مسجد ابي الحسن (المتحف حاليا)



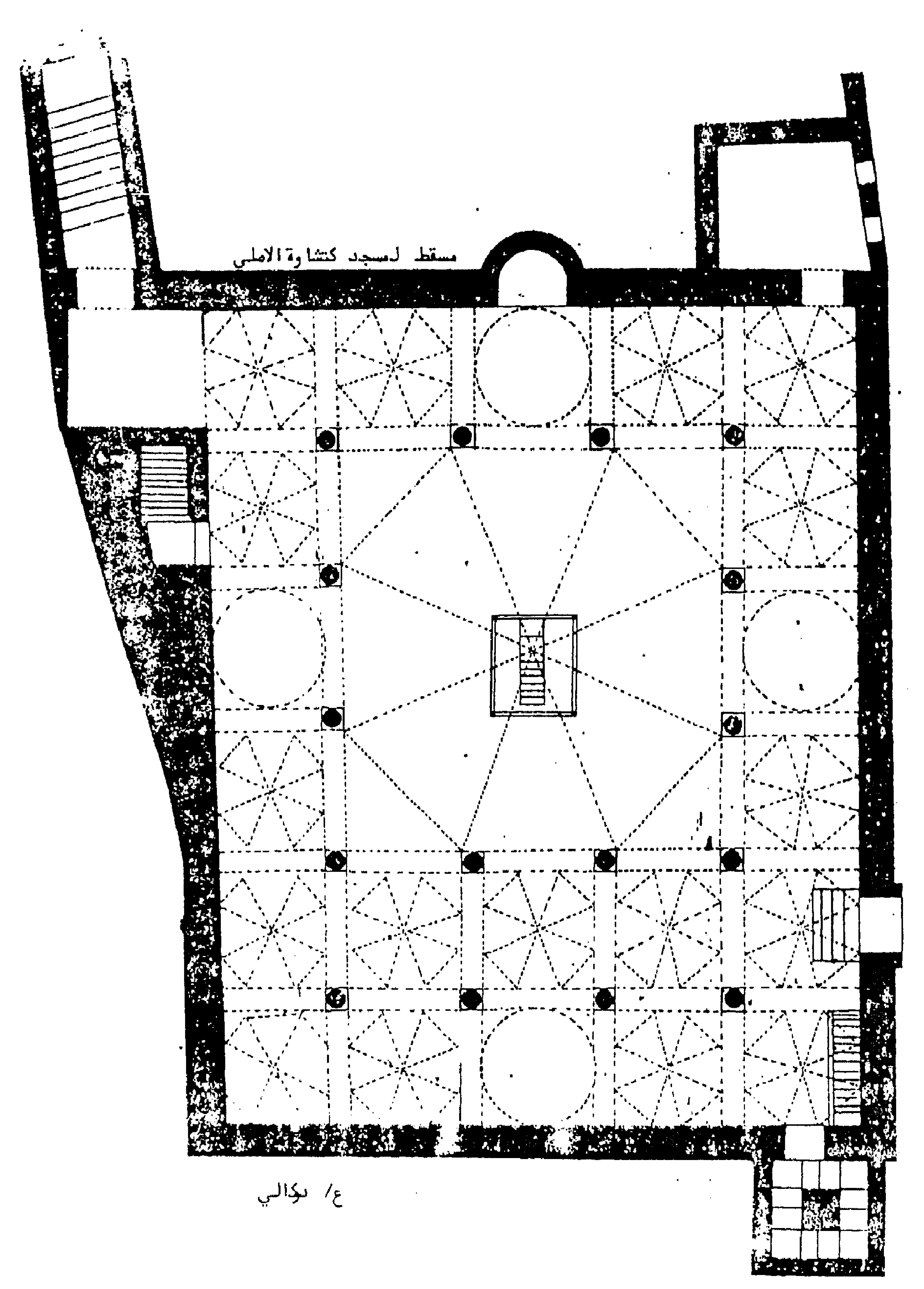


ع / مارسي

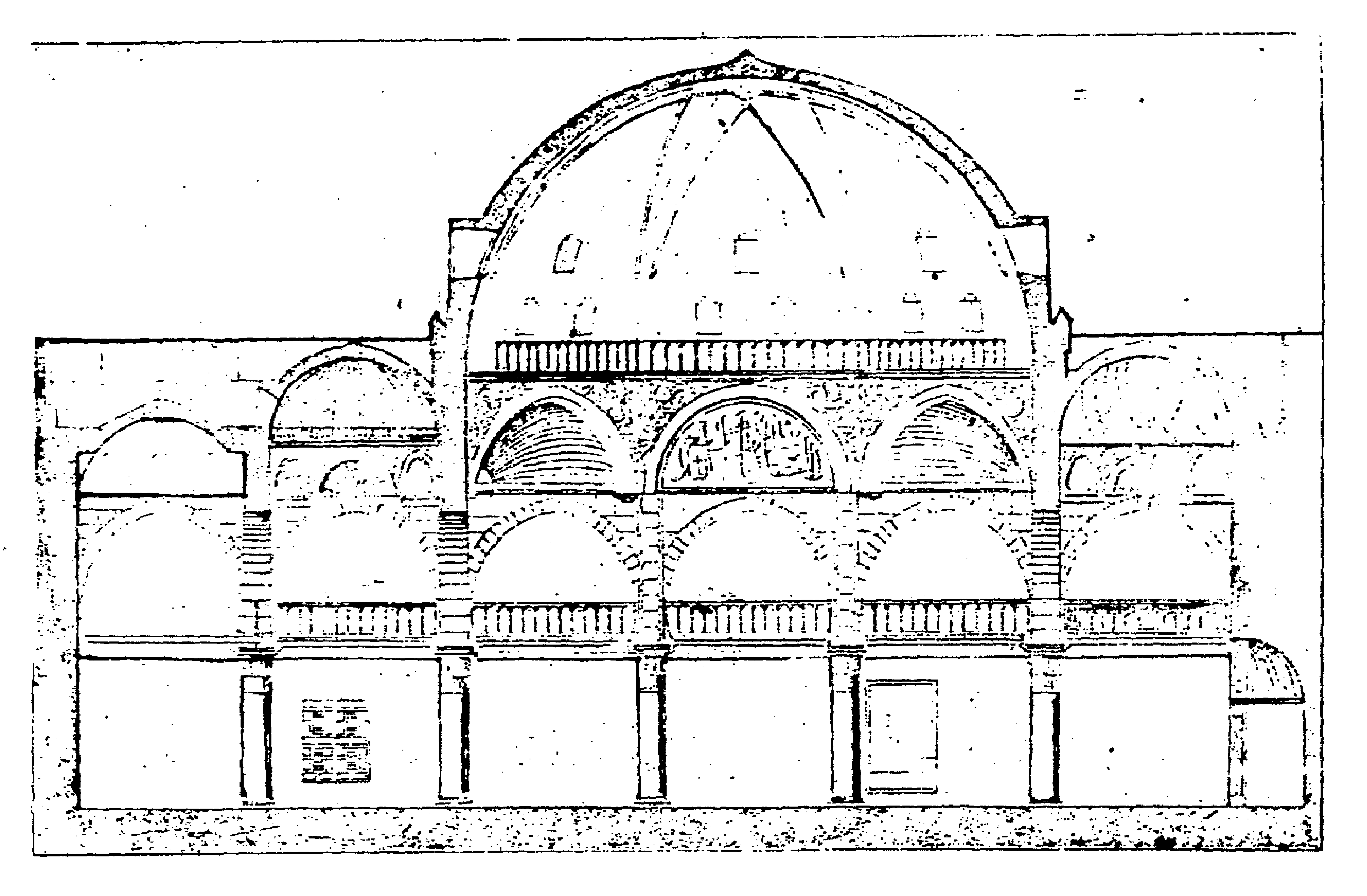


مدينة الجزائر في سنة 1569م

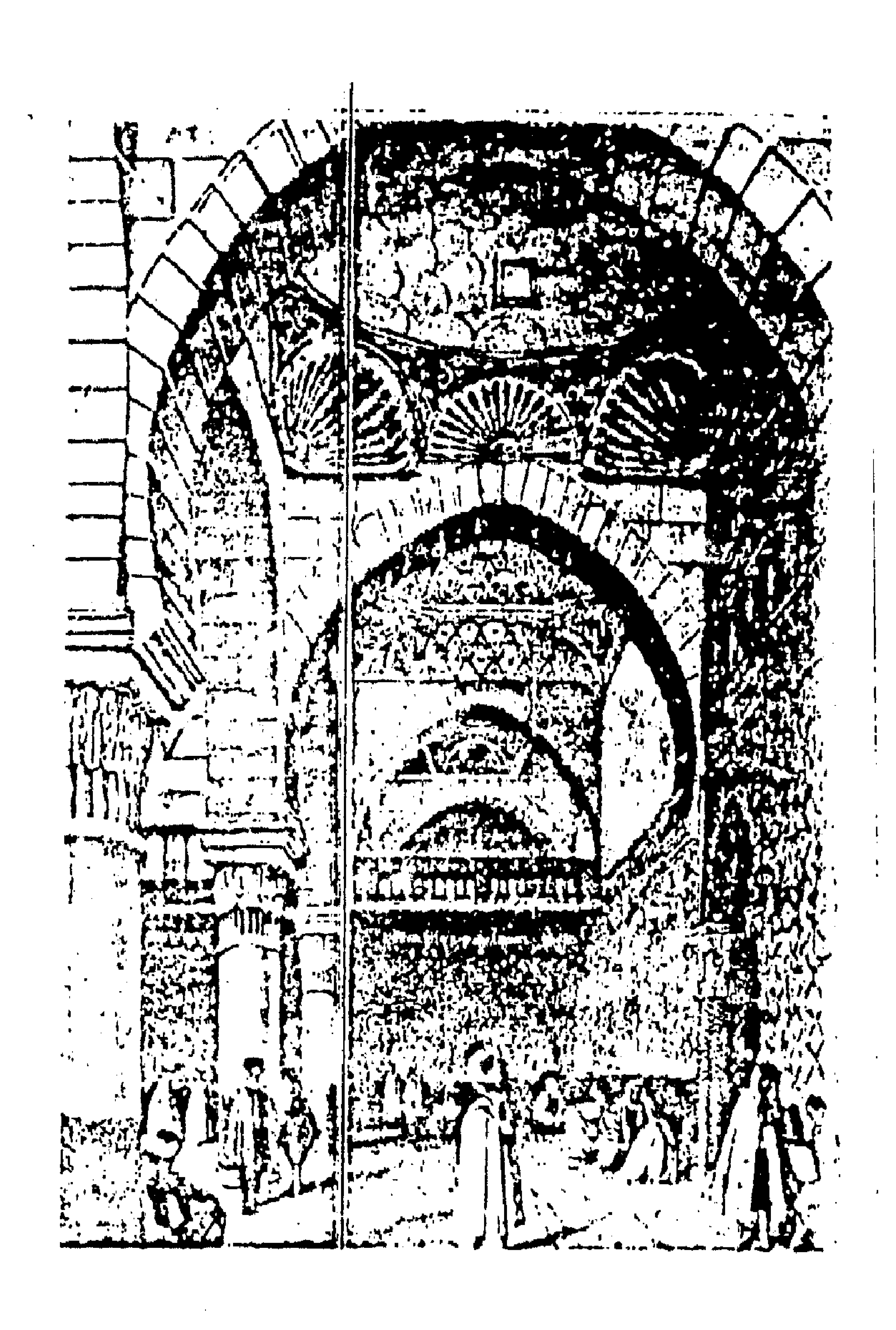
شكل 32



شكل 33



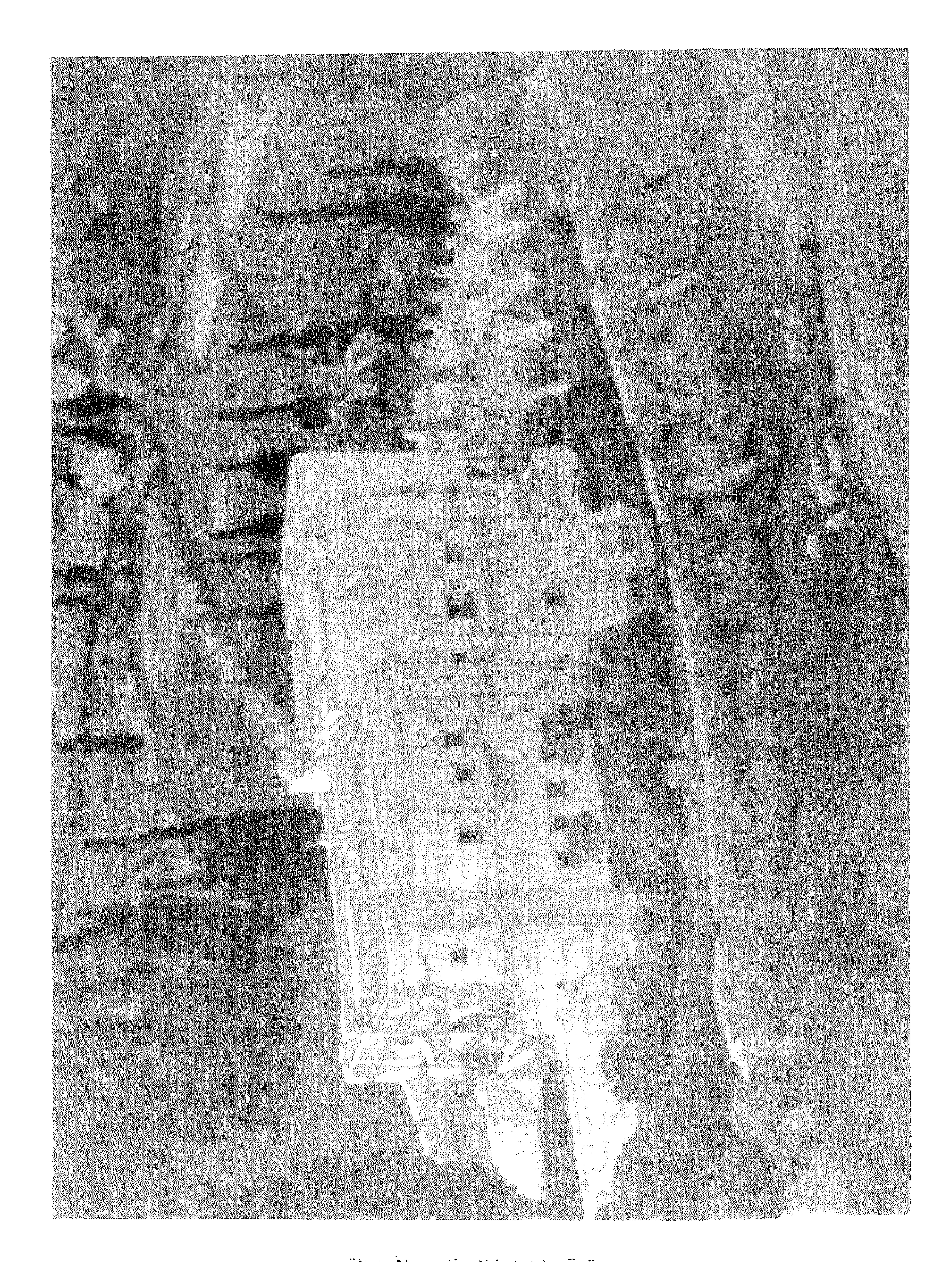
شكل 34 - مقطع لمسجد كتشاوة القبلي (ع/ دو كالي)



شكل 35 - جزء من بلاطة المحراب



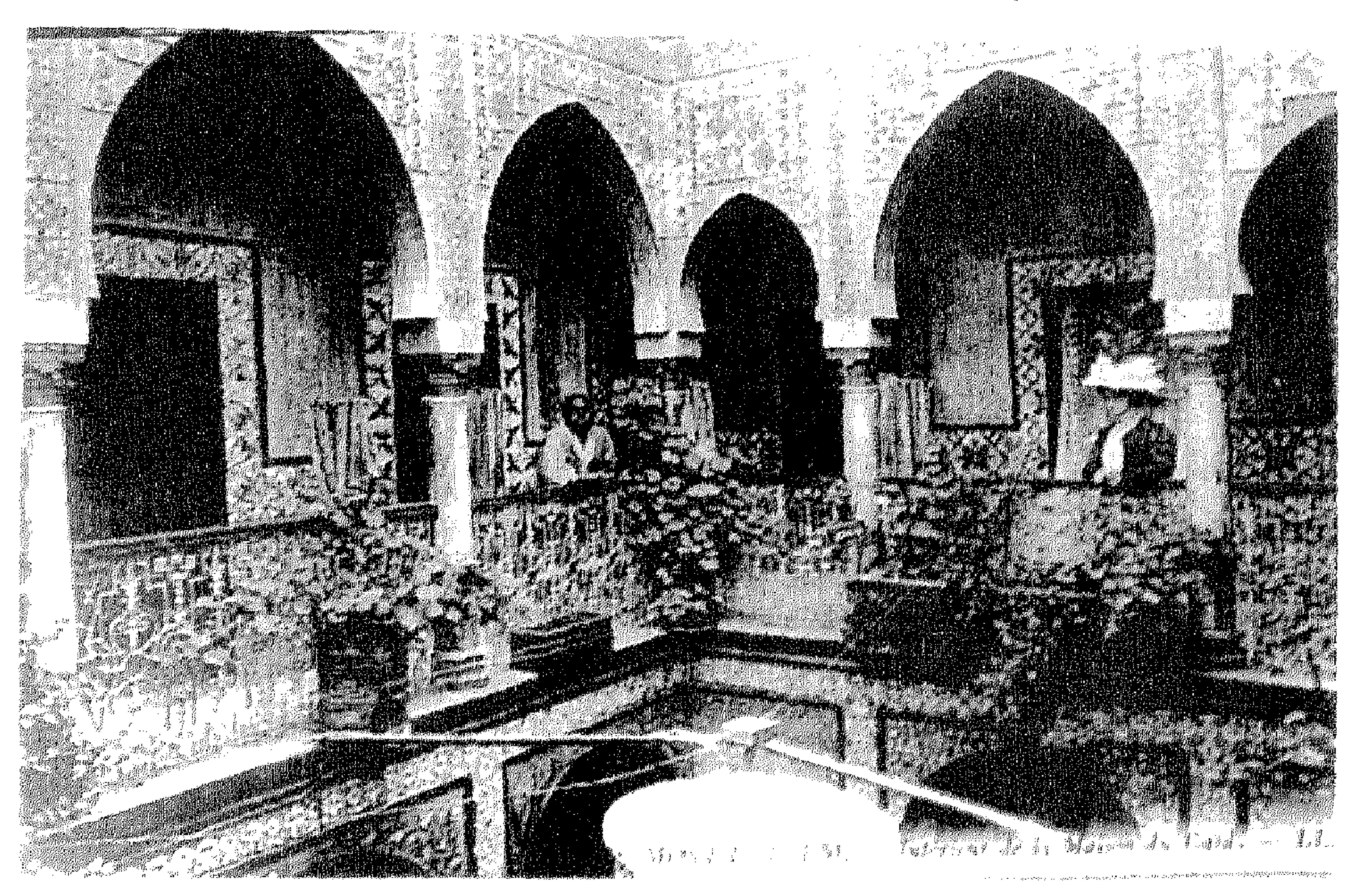
شكل ٣٦ – لوحة التأسيس لمسجد كتشاوة (ع/بوروبية)



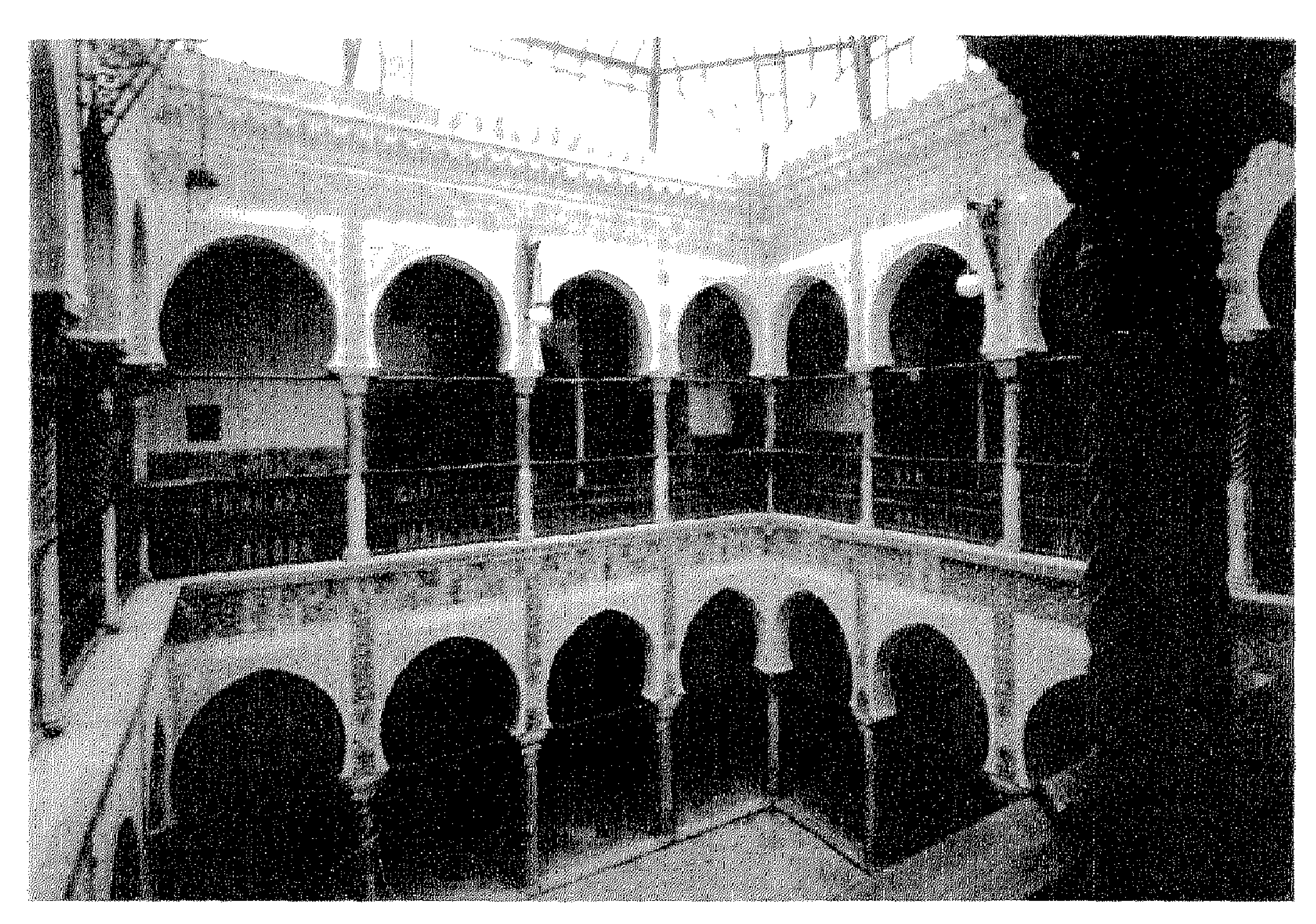
صورة رقم (1) منظر خارجي لأحد القصور



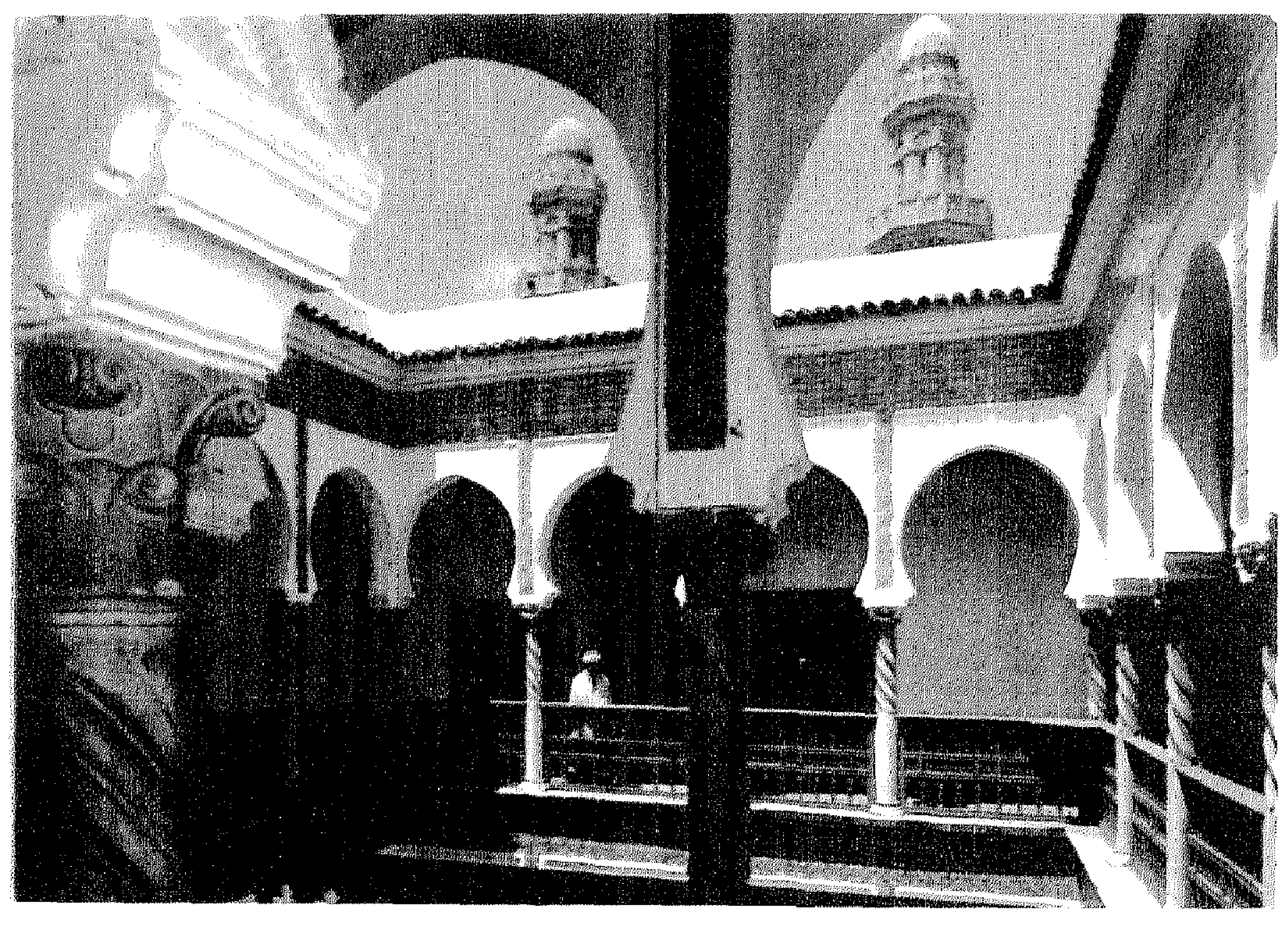
صورة رقم (2) منظر خارجي لبعض منازل القصبة - الجزائر



صورة رقم (3) منظر داخلي لأحد قصور مدينة مستغانم



صورة رقم (4) دار حسن باشا - صحن داخلي - الجزائر



صورة رقم (5) دار عزيزة بنت الباي - صحن داخلي - الجزائر

